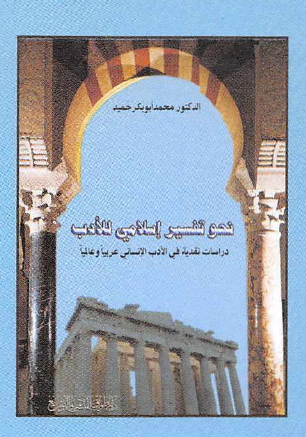
الدكتور محمد أبوبكر حميد

نحو تفسير إسلامي للأدب

دراسات نقدية في الأدب الإنساني عربياً وعالمياً

دار طويق للنشر والتوزيع

هذا الكتاب



في هذا الكتاب يدخل الدكتور محمد أبو بكر حميد بثقة إلى ساحة أكثر رحابة، وبرؤية جديدة متسعة تعضدها عالمية رسالة الإسلام، يُدخل معظم الآداب العالمية إلى ساحة الأدب الإسلامي، بدءا من أفلاطون وأرسطو. وبهذه الرؤية يتسع التصور الإسلامي عنده لكل العطاءات والمفاهيم والتصورات التي أنتجتها حضارات ما قبل الإسلام.

وذلك من خلال إبحار المؤلف في هذا الكتاب بالقارئ في عالم الفن والواقع والعلاقة بينهما، فيتحول النقد إلى إبداع، والرؤية الفكرية إلى رحلة في عالم التصوير الأدبي. ومن خلال هذا الغلاف الديني الشفاف الذي يحيط بكل هذه الأفكار يطرح المؤلف رؤية أرقى سموا وأكثر انطلاقا من كثير من الرؤى التقليدية التي تريد من الأدب أن يكون وعظا صريحا.

ثم لا يبقى الدكتور محمد أبو بكر حميد أسير تنظير نقدي وقف عنده بعض نقاد الأدب الإسلامي، بل ينطلق في رؤية نقدية ربما ينفرد بها. وأجزم أنها ستجعل كثيرين يعيدون النظر في رؤاهم ومواقفهم تجاه مفهوم الأدب الإسلامي. فهو أدب ينمو ويتطور في تحولات في الرؤية والمفهوم، مثله في ذلك مثل كثير من المفاهيم الأدبية، التي تمر بمراحل عديدة من الرؤى والأفكار، مما يجعلها أكثر ثراء وأوسع أفقا في جانبيها التنظيري والتطبيقي.

د . عبدالعزيز السبيل









ص.ب ١٠٢٤٤٨ الرياض ١١٦٧٥ - هاتف: ٩٢٠٠٢٢٢٢٩ - فاكس: ٢٧٨٥٦٢٨
بريد إلكتروني: E-mail: dartwaiq@dartwaiq.com
موقعنا على الإنترنت: www.dartwaiq.com
ردمك: 9960-52-728-X
مطابع الشرق الأوسط ت: ٤٠٢٧٦٣٣ ف: ٤٠١٤٨٥٧

د . محمد أبو بكر حميد

نحو تفسير إسلامي للأدب

دراسات نقدية في الأدب الإنساني عربياً وعالمياً

دار طويق للطباعة والنشر

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

حميد، محمد أبو بكر

نحو تفسير إسلامي للأدب./ محمد أبو بكر حميد - الرياض ١٤٢٧هـ

٢٢١ ص ؛ ٢٤سم

ردمك: 9960-52-728-X

١ـ الأدب العربي ـ نقد أ- العنوان

ديوي ٨١٠,٩ ١٤٢٧/٢٥٨٥

رقم الإيداع: ١٤٢٧/٢٥٨٥

ردمك: 9960-52-728-X

الطبعة الأولى

١٤٢٧هـ / ٢٠٠٦م

بسم الله الرحمن الرحيم

﴿ وَمَا مِن دَابَّةٍ فِي الأَرْضِ وَلا طَائِرٍ يَطِيرُ بِجَنَاحَيْهِ إِلاَّ أُمَمٌ أَمْثَالُكُم مَّا فَرَّطْنَا فِي الْكِتَابِ مِن شَيْءٍ ثُمَّ إِلَىٰ رَبِّهِمْ يُحْشَرُونَ (٣٨) ﴾

الأنعام (٣٨)

إهـــداء

إلى الذي غـرس في نفـسي حب الكلمـة وشـجعني عـلى كتـابتـهـا ورعاني على طريقها علماً وهماً وفناً..

إلى صاحب أول يد امتـدت لي بكتـاب وصـاحب أول مكتبـة خاصـة نهلت من ينابيعها..

إلى من بدأ حـيـاته بعشق الكلمـة ثم هجرها ...وعـاش حتى رآني استكمل الطريق الذي بدأه ..

إلى من شهد حلمه في ذهني ووجداني يتحقق ويتبلور ويثمر ..

إلى صاحب الروح النبيلة

الأستاذ علي محمد حميد

الذي كلما طافت بي ذكراه سبقت دموعي عليه كلماتي عنه..

محبة وتذكاراً ودعاءً ووفاء

المؤلف

تقديم

بقلم: د. عبد العزيز السبيّل*

هل لا بد للأدب أن يحمل رسالة؟ وهل من الضروري أن تكون رسالة مباشرة؟ هل يتداخل الأدب والإبداع مع أجناس أخرى من الخطب والمواعظ والتوجيه نحو المثل والأخلاق؟ هل يصبح المضمون والهدف هما معيار القبول؟ هل يمكن أن تكون رسالة الأدب تتمثل في جمال الصورة والتعبير، وحفز الذهن على التصور والتفكير؟ هل من حق الأدب أن يطرح سؤال الوجود والكون والحياة؟ أم أن إعطاء الحق ومنعه يعتمد على النتيجة التي يصل إليها العمل؟

هل مفهوم الأدب الإسلامي يقف عند التصور العام لرؤية الكون والحياة، أم يتعداها إلى تفاصيل المسائل الفقهية وقواعد الحلال والحرام والمندوب والمكروه؟ إذا كان سيدخل إلى عالم التفاصيل، فمن الطبيعي أن تختلف الرؤى، لأن ذلك يرتبط بالآراء المذهبية، والرؤى الاجتماعية.

في هذا الكتاب يدخل الدكتور محمد أبو بكر حميد بثقة إلى ساحة أكثر رحابة، ولعله ينطلق من المفهوم الإسلامي المتفق عليه، وهو أن الأصل في الأشياء الحل. فالممنوع والمحرم والمكروه هو الاستثناء. وحسب رؤية المؤلف فإن كل أدب لا يتعارض مع التصور الإسلامي يُعدُّ موازياً للأدب الإسلامي. وتلك رؤية متسعة تعضدها عالمية رسالة الإسلام حسب رأي المؤلف. وإذا كانت هذه الرؤية تدخل معظم الآداب العالمية إلى ساحة الأدب الإسلامي، بدءا من أفلاطون وأرسطو، ووصولا إلى الأدب المعاصر، فلعلنا بذلك نصل إلى وسم هذا الإبداع بالأدب الإنساني وهو أدب تقره الشرائع السماوية جميعا، وتقبله الفطر السليمة.

إن التفسير الإسلامي للأدب الذي يقوم عليه هذا الكتاب سيجعل الكثيرين ينظرون إلى مفهوم الأدب الإسلامي برؤية مختلفة. وفي الوقت ذاته، سيختلف معه

* أستاذ جامعي وباحث وناقد أدبي معروف يشغل حالياً منصب وكيل وزارة الثقافة والإعلام للشؤون الثقافية بالمملكة العربية السعودية.

بعض دعاة الأدب الإسلامي وأنصاره، الذين يرون في هذا الكتاب خروجا عن المألوف لديهم في رؤيتهم حول هذا الأدب. ولعل هذا الكتاب يفتح آفاقا أوسع حول مفهوم التصنيف الأدبي للإبداع الإنساني بشكل عام والأدب العربي بشكل خاص.

وذلك من خلال إبحار المؤلف في هذا الكتاب بالقارئ في عالم الفن والواقع والعلاقة بينهما، يتحول النقد إلى إبداع، والرؤية الفكرية إلى رحلة في عالم التصوير الأدبي. ومن خلال الغلاف الديني الشفاف الذي يحيط بكل هذه الأفكار يطرح المؤلف رؤية أرقى سموا وأكثر انطلاقا من كثير من الرؤى التقليدية التي تريد من الأدب أن يكون وعظا صريحا يدعو إلى الفضيلة بمفهومها الديني المباشر.

وفي حديثه عن الأديب المسلم الملتزم يتناول الدكتور محمد أبو بكر حميد قصة "النبش في الدماغ" لأحمد عبد السلام الشيخ، وإذا أغفلنا المقدمة التي تتحدث عن الكاتب، سنجد أن القصة وتحليلها يتحركان بحرية تامة في إطار أدبي إنساني عام، دون ربطه بتصور ديني محدد.

وفي اتجاه أكثر اتساعا يتناول الكاتب مسرحيات ايسخولوس بما فيها من صراع بين الإنسان والآلهة. وإذا كان هذا الأمر مألوفا في الأدب الإغريقي، فإن المؤلف يختلف مع الذين لا يسمحون للأدب الإغريقي أن ينضوي تحت أي تصور إسلامي، حيث يدخله إلى ساحة الأدب الإسلامي من منطلق أنه ليس بالضرورة أن ننظر إلى عوالم الآلهة ضمن دلالتها المباشرة، بل يمكن النظر إليها بصفتها رموزا، ومن ذلك أن تكون "من عناصر البيئة وظروف المجتمع التي يتعرض الإنسان لتأثيرها". وبهذه الرؤية يتسع التصور الإسلامي "لكل العطاءات والمفاهيم والتصورات التي أنتجتها حضارات ما قبل الإسلام". وإذا كان هذا التصور يفتح للأدب الإسلامي آفاقا أكثر رحابة، فإنه يجعل التساؤل حول مفهوم "الأدب الإسلامي" أكثر مشروعية. وأحسب أن هذا الطرح في هذا الكتاب الذي يقدمه الدكتور محمد أبو بكر حميد حول الأدب الإغريقي حول الأدب الإغريقي طرح جديد لم يسبقه إليه أحد.

وحين نتذكر أن القاعدة الشرعية تؤكد أن الأصل في الأشياء الحل، فإن كل أدب لا يتعارض مع المفاهيم الأساسية للإسلام يعد متفقا معه. فهل نحتاج من منطلقات أدبية إلى صياغة مفهوم للأدب الإسلامي أم يمكن الاكتفاء بالحكم

على النص الإبداعي الذي يتعارض مع المفاهيم الإسلامية بأنه غير إسلامي، لأنه الاستثناء؟

وتأتي قضية الشكل في مفهوم الأدب الإسلامي. فالمتوقع أن ينظر الأدب الإسلامي إلى المضمون، أما الشكل فهي مسألة فنية لا تخضع لأيديولوجيات أو عقائد، إلا ما قد يرتبط تاريخيا بمفهوم محدد، وغالبا ما ينفك هذا الارتباط عبر الزمن الإبداعي.

حين ينظر المؤلف إلى رواية مها الفيصل (توبة وسليى)، على أنها "نموذج للرواية الإسلامية، جديد في شكله وأصيل في مضمونه"، فإن الجدة في الشكل مسألة فنية نجحت الكاتبة في توظيفها دون ريب، لكنه يصعب اعتبار ذلك مرتبطا بتصور إسلامي، ذلك أنه يمكن استخدام نفس التقنية ولكن بمضمون قد لا يتفق مع ذلك التصور. ولذا، فإن إسلامية الرواية تأتي في المضمون المتصل بالأحداث ومجرياتها والعلاقة بين الشخصيات، والرؤية المطروحة في العمل.

وإلى جانب السرد، يصحب المؤلف قارئه إلى عوالم شعرية متميزة لخمسة من الشعراء، حيث يتعانق الإبداع الشعري مع الإبداع النقدي في رؤى تحليلية عميقة تكشف عن قدرة المؤلف على التداخل مع النصوص ومنحها عوالم جديدة تجعلها أكثر ثراء، ضمن التصور الإسلامي الذي ينطلق منه.

في هذا الكتاب لا يبقى الدكتور محمد أبو بكر حميد أسير تنظير نقدي وقف عنده بعض نقاد الأدب الإسلامي، بل ينطلق في رؤية نقدية ربما ينفرد بها. وأجزم أنها ستجعل كثيرين يعيدون النظر في رؤاهم ومواقفهم تجاه مفهوم الأدب الإسلامي. فهو أدب ينمو ويتطور في تحولات في الرؤية والمفهوم، مثله في ذلك مثل كثير من المفاهيم الأدبية، التي تمر بمراحل عديدة من الرؤى والأفكار، مما يجعلها أكثر ثراء وأوسع أفقا في جانبيها التنظيري والتطبيقي.

عبد العزيز السبيل

صفحة 11و 12 سقطا من الكتاب المطبوع

وسنجد من واقع دراسات هذا الكتاب أن الأدب الإسلامي يلتقي مع كافة أنواع العطاء الإنساني وقيم الفطرة البشرية السوية في الآداب العالمية على مختلف لغاتها وثقافاتها بينما لا يلتقي مع إبداع فني ينتمي للأدب العربي لغة، وكاتبه إنسان مسلم، عندما يعبر فيه عن محتوى يختلف مع ثوابت التصور الإسلامي في دينه الذي ينتمي إليه. ولتقريب الأمر إلى الأذهان نقول أيهما أقرب للأدب الإسلامي أرسطو الذي عاش في القرن الرابع قبل ميلاد المسيح، وقال: إن الحب والفن يجب أن يجمع بين المتعة والتعليم في آن واحد، ويجب أن يحمل رسالة هادفة تخدم الإنسان وبين كاتب آخر - مسلم مثلاً - يقول: إن الأدب والفن يجب أن يتجرد من كل مضمون أو هدف أخلاقي، ليكون تعبيراً حراً عن الغريزة البشرية؟!

ومن هذه الرؤية نظرت لمعالجة الإغريق لمشكلة الفن ونظرية الدراما فوجدت أن ما قاله أرسطو يلتقي مع قيم التصور الإسلامي في كثير من الزوايا أهمها تأكيده على الفن الهادف الذي يجمع بين الإمتاع والتعليم ويرقّي الإنسان ذوقياً وجمالياً وبالتالي سلوكياً. ومن الناحية التطبيقية وجدت أن القيم التي تعامل معها الأدباء الإغريق العظام أمثال إيسخولوس تلتقي في عمومها مع قيم التصور الإسلامي لأن هذه القيم تنطلق من الفطرة الإنسانية السليمة التي خلق عليها كل البشر وهذه القيم الإنسانية هي التي أعطت للأدب الإغريقي خلوده ومتعته إلى يومنا هذا، فمثلاً أنتيجون التي أصرت على دفن أخيها وعدم تركه في العراء مخالفةً بذلك الأمر الذي سنّه الحاكم بعدم دفن الجثة معرضة نفسها للعقاب الشنيع قائلةً بإصرار إن شريعة السماء فوق شريعة الأرض، عبرت عن موقف إنساني يتفق مع قيم التصور الإسلامي وأخلاقيات الإنسان المسلم حيث «لا طاعة لمخلوق في معصية الخالق».

وبين دفتي هذا الكتاب دراسةً عن حرية الإرادة عند أبطال إيسخولوس لاختبار ما إذا كان للتصورات الوثنية الأسطورية تأثير على التقائها بمفهوم حرية الإرادة في الإسلام. وقد كتبت هذه الدراسة في نصها الأول باللغة الإنجليزية لنشرها في إحدى المجلات الأكاديمية وأعجب أساتذة لجنة التحكيم الأمريكية بفكرة النظر إلى آدابهم الغربية بعين إسلامية، واعتبروا

ذلك تفسيراً جديداً لتراث الحضارة الغربية الأدبي يعطيه بعداً لم يخطر لهم ببال، وقالوا لي إنه إذا ما استمر الكُتّاب والنقاد المسلمون ينظرون إلى تراث الأدب الغربي الوثني منه والمسيحي بهذه الرؤية الجديدة، فإنهم سيقدمون إضافة حقيقية إلى التراث النقدي الإنساني العالمي، ويبنون بالتصور الإسلامي الرحب جسر عبور متين إلى الآداب العالمية المختلفة معهم في المعتقد المتفقة في القيم الإنسانية.

وعندما ترجمت هذه الدراسة إلى اللغة العربية لم أجد لها مكاناً أفضل من هذا الكتاب رغم توقعي أن يرفض بعض مؤيدي مصطلح الأدب الإسلامي فكرة الربط بين التصور الإسلامي والأدب الإغريقي أو الأدب الغربي عموماً بحجة أن الأول يقوم على الخرافة الوثنية والثاني لمخالفته الدين والمعتقد، أما الرافضون لفكرة الأدب الإسلامي نفسها من أبناء العرب المسلمين فمن باب أولى أن يرفضوا فكرة الربط بين الآداب الغربية والتصور الإسلامي، ولكل وجهة نظره.

ولكني ومن واقع ما درست من نصوص أدبية في هذا الكتاب رأيت أن تراث الأدب الإغريقي تراث إنساني في المقام الأول، وإن كانت أحداثه قد اختلطت بأجواء من الأسطورة والخرافة، وباستثناء علاقة الإنسان بالآلهة التي كانت على تعددها رمزاً للصراع بين قيم الخير والشر نجد أن العلاقات بين الشخصيات لم تتغير بتغير الزمان أو المكان أو المعتقدات؛ لأن النفس الإنسانية هي النفس الإنسانية التي وصفها رب العالمين بقوله: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۝٨﴾[1] وستظل كذلك إلى يوم يبعثون.

ولا أتفق مع الذين يرفضون التراث الأدبي الإغريقي برمته بوصفه أدباً يقوم على الخرافة والعقيدة الوثنية، وأرى أن التصور الإسلامي يتسع لكل العطاءات والمفاهيم والتصورات التي أنتجتها حضارات ما قبل الإسلام إلى يومنا هذا، لأننا سنجد في هذا العطاء الإنساني عبر العصور قيماً وأخلاقاً وعبراً تتفق مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة، والكون لأن الإسلام ملتقى القيم الإنسانية جمعاء، وعقيدته خلاصة الأديان السماوية وحضارته وارثة لكل القيم الخيرة في الحضارات الإنسانية، والإنسان المسلم هو أولى الناس بهذا الميراث العظيم.

ويتكرر هذا الالتقاء مع قيم التصور الإسلامي في نتاج عدد من عظماء الأدب الغربي على نحو ما نجد عند (جوته) الألماني و(فولتير) و(لامارتين) الفرنسيين، و(تولستوي) و(بوشكين) الروسيين و(برناردشو) الإيرلندي و(شكسبير) الإنجليزي، ورغم أن هؤلاء جميعاً بما فيهم (شكسبير) كانوا على وعي بالإسلام وعرفوا عن سيرة الرسول صلى الله عليه وسلم، فلا عجب أن يلتقي مع قيم التصور الإسلامي في أعماله أكثر من بعض هؤلاء بالفطرة الإنسانية السليمة التي انطلق منها، والإسلام دين الفطرة، ويتمثل هذا الالتقاء في روائعه المسرحية الأكثر ذيوعاً، حيث يجسد في (الملك لير) تداعيات عقوق الوالدين، وفي (ماكبث) نشهد الطموح المدمر وتحقق الحكمة الإسلامية التي تقول (وبشر القاتل بالقتل ولو بعد حين)، وفي (هاملت) الآثار النفسية للشك والتردد والخيانة الزوجية وفي (عطيل) نقف على عاقية سوء الظن والتجسس والتحسس التي يعقبها الإثم والندم.

وكان علي أحمد باكثير أكثر الأدباء العرب المسلمين وعياً بأهمية الالتقاء مع الآداب الغربية من خلال الانتقاء من أعمالها الشهيرة أشكالاً فنية تصبُّ فيها قيم إسلامية لا تنكرها الفطرة السليمة لإنسانيتها، وقد جسَّد باكثير هذه الفكرة بالفعل في عدة مسرحيات مستمدة موضوعاتها من التراث الفرعوني والإغريقي والأوروبي درست منها في هذا الكتاب أهمها وهي مسرحية (فاوست الجديد) التي استعار بنيتها الأساسية من جوته فقدم لنا بصياغتها الجديدة مسرحية تعد من صميم الأدب الإسلامي وإن دارت أحداثها بعيداً عن ديار الإسلام والمسلمين.

ولذلك كله رأيت أن أقدم بين دفتي هذا الكتاب نماذج تطبيقية لكل ما قلت وقمت فيها بتجربة اختبار قابلية النظريات النقدية والنصوص الأدبية الغربية للتفسير الإسلامي دون تعسف أو اصطناع كما قمت بتطبيقها على أرسطو وإيسخولوس وشكسبير. وفي الأدب العربي درست تطبيقها عند علي أحمد باكثير كما درست قابلية تفسير النص المحايد عند القصصي أحمد الشيخ، ومحاولة إبداع شكل فني جديد للرواية الإسلامية عند مها محمد الفيصل

(١) سورة الشمس ٨ .

بالتمرد على تقاليد الرواية الغربية وهو شكل جديد أدهشني واستحق أن أتوقف فنياً عنده طويلاً. وفي الشعر قدمت جماليات النص الشعري الإسلامي عند محمد هاشم رشيد وتوظيف القصص القرآني فنياً عند عبده بدوي وامتزاج التجربة الشعورية بالتاريخية عند عبدالله بلخير وتحري الرمز في الصورة الشعرية المتفردة عند قاسم الوزير واستنطاق الرمز والإسقاط في رحلات ابن بطوطة لعبدالله العباسي.

وقد حرصت في كل ما قدمت من دراسات في هذا الكتاب أن لا تكون قراءة النصوص فكريةً فحسب بل تكون فنيةً بالدرجة الأولى ليظهر الاستنطاق الفكري للنص من خلال الشكل الفني الذي اصطنعه الكاتب ذلك لأن نجاح الكاتب في التأثير على القارئ بمضمونه يتوقف على براعة وسائله الفنية في التعبير عن هذا المضمون؛ وبدون هذه البراعة الفنية والتمكن من أدواتها يفقد الأدب خاصية الفن والإبداع ويتحول إلى فكر محض خاصة في مجال الآداب الملتزمة التي تعبر عن رسالة في الحياة مثل الأدب الإسلامي.

د. محمد أبو بكر حميد*

(*) البريد الإلكتروني: hemaid1425@yahoo.com .

مشكلة الفن ونظرية الدراما عند
الإغريق على ضوء التصور الإسلامي

فمع أننا نتألم لرؤية بعض الأشياء إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها وهي محكية في عمل فني في محاكاة دقيقة التشابه.
ارسطو

ظلت فلسفة الفن ومشكلة الإبداع موضع خلاف وحوار بين الفلاسفة والمفكرين والأدباء عبر العصور، ففي الحضارة الإغريقية اعتبر أفلاطون الشاعر كالمصور، يحاكي ظواهر الأشياء دون أن يفهم طبيعتها. ويرى أن تصوير الشاعر في شعره تقليد، وبعيد عن الحقيقة بدرجتين. وهذا يبرهن - في رأييه - على أن الشاعر أقل منزلة من الفيلسوف الذي يتصل بالحقيقة وعالم المثل، بينما الشاعر لا يتصل إلا بظواهر الأشياء الخادعة للحواس. وعلى هذا يجب طرد الشعراء من الجمهورية الفاضلة، وقال في الكتاب العاشر من الجمهورية: إن الفن سواء كان المرسومة صورته بكلمات الشعراء أو بريشة الفنانين هو ضرب من التشويه للأشياء الحقيقية الموجودة في عالم المثل. وتنص «نظرية عالم المثل» عند أفلاطون على أن كل الكائنات والمخلوقات وعناصر الطبيعة الموجودة في هذا العالم ما هي إلا صورة لما هو موجود في عالم المثل، فإذا جاء الفنان أو الشاعر وقام برسم هذه الصورة أو وصفها فإنما يقوم بتصوير النسخة الثانية للأصل، فيكون عمله إذن النسخة الثالثة، فتأتي أضعف من الواقع بل لا تكون في حقيقة الأمر أكثر من تشويه لهذا الواقع الذي هو صورة للأصل الموجود في عالم المثل.

إبداع الفن بموازاة إبداع الحياة

ثم جاء أرسطو وخالف أستاذه أفلاطون في هذه النظرية، ووضع أساسا لفلسفة الفن ومفهوماً للإبداع نسف فيه نظرية أفلاطون بعناصر من داخلها، أو نفذ إليها من ثغرة فيها. وقال: إن الإنسان لا يستطيع أن يصور

الأشياء كما هي تماما في الواقع، ولكن ما يصوره يأتي مشابهاً للواقع، فيكون تصويره إما أفضل مما هو في الواقع أو أسوأ مما هو في الواقع[1]. وقد فصَّل هذا الرأي في حديثه عن الفرق بين المأساة والملهاة في كتابة الشهير **(فن الشعر)** الذي يعتبر الكتاب الأم في النقد المسرحي خاصة والنقد الفني عموماً. فالمحاكاة عند أرسطو ليست لعالم المثل وإنما للحياة مباشرة.

وقال أرسطو متحدثا عن مجال إبداع الإنسان، إن الطبيعة وفرت للإنسان المواد الخام لعناصر إبداعه، وهي مواد لا يستطيع صناعتها بنفسه، إذ لا يستطيع الإنسان أن يصنع شجرة حية، ولكنه يستطيع بالتأكيد أن يزرع في الأرض أشجاراً، ومن جذوع الشجر يستخرج الإنسان الخشب الذي يصنع به الكرسي والدولاب وغير ذلك من مصنوعات يحتاجها في حياته. فالفنون التي يخرج بها الإنسان من صناعة الخشب هي إبداع إنساني. وبالمثل فإن الإنسان يستخرج من الجبال والأرض أحجاراً فيبني بها بيوتاً. وهذا ينطبق على كافة العناصر المتوافرة في الطبيعة والتي يستغلها الإنسان ليصنع منها ما يحتاجه في حياته. وهذه العناصر التي أبدعها الإنسان في رأي أرسطو لم تكن موجودة في عالم المثل، ومن هنا فإن تصوير الشعراء لها هو تصوير للأصل لا للصورة.

وبهذا تكون **المحاكاة عند أرسطو** محاكاة إبداعية لا محاكاة نقلية، ويدفعنا هذا لمزيد من التأويل لما يعنيه أرسطو فنخلص إلى القول بأن إبداع الفن يسير بموازاة إبداع الحياة وهو يشبهه، ولكن لا يتطابق معه تماما. وهذا يجعلنا ندرك المسافة بين أفلاطون وتلميذه أرسطو حين نرى أن الطبيعة لا تصنع سريرا، وإنما تقدم للفنان خشبا يصنع منه السرير، فيكون السرير مصنوعا من خشب، ولكنه ليس خشبا فقط بل فنا وإبداعا.

وفي رأيي أن نظرية أرسطو بهذا المعنى تتفق إلى حد كبير مع وجهة النظر الإسلامية، فلقد خلق الله هذا الكون وسخر للإنسان كل موجوداته وأقره أن يتدبر ويتفكر فيه، ويستغل خيراته لرقيه وتطوره وخدمة مصالحه

---

(١) أرسطو، فن الشعر، ترجمة د. إبراهيم حمادة، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٩ ، القاهرة، ص ٦٧ .

ما لم يكن في ذلك معصية لله أو إضرار بوجود الإنسان نفسه وذلك وفقا لقوله تعالى: ﴿أَلَمْ تَرَوْا أَنَّ اللَّهَ سَخَّرَ لَكُم مَّا فِي السَّمَوَاتِ وَمَا فِي الأَرْضِ﴾(١). ولكن إبداع الإنسان تجاوز الحدود التي أمره الله سبحانه وتعالى بعدم تجاوزها، بل ووصل بصناعته إلى ما يدمر حياة البشر في هذا الكون ويهددها بالفناء.

المحاكاة للأفعال لا للأشخاص:

ويقول أرسطو: إن الفن عموما والدراما خاصة التراجيديا محاكاة لأفعال الأشخاص لأننا « **نكون سعداء أو أشقياء بأفعالنا، وعلى هذا فالحدث الدرامي يستخدم العقل كي يصور به شخصية، ولكنه يتعرض للشخصية بسبب علاقتها بالفعل. ومن ثم فإن مجرى الأحداث – أي الحبكة – يشكل غاية التراجيديا، والغاية في كل شيء أهم ما فيه**»(٢).

وهذا يتفق مع التصور الإسلامي بأن عمل الإنسان مقياس الحكم على شخصيته، وأن المسلم لا يعاقب إلا على ما يفعل، والمحبة والكراهية في الإسلام تقوم على الأفعال فنحن نكره في إنسان بعينه أفعاله السيئة ونحب في آخر أفعاله الطيبة.

وقد أكد القرآن الكريم في عشرات الآيات على أهمية «العمل» الذي تحدد به الشخصية صفتها فقال الله تعالى: ﴿أَنِّي لا أُضِيعُ عَمَلَ عَامِلٍ مِّنكُم مِّن ذَكَرٍ أَوْ أُنثَىٰ﴾(٣) ولم يقل إني لا أضيع عاملاً منكم.

وقال: ﴿إِنَّ اللَّهَ لا يُصْلِحُ عَمَلَ الْمُفْسِدِينَ (٨١)﴾(٤)، ولم يقل إن الله لا يصلح المفسدين. ونلاحظ أن «الصفة» ترتبط بالعمل لا بالأشخاص ﴿وَلا تَحْسَبَنَّ اللَّهَ غَافِلاً عَمَّا يَعْمَلُ الظَّالِمُونَ﴾(٥)، ولم يقل عن الظالمين، بل ربط الظلم بعملهم لا بأشخاصهم وبمثلها يكون العقاب على العمل يكون الثواب: ﴿فَلَهُمْ جَنَّاتُ الْمَأْوَىٰ نُزُلاً بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ (١٩)﴾(٦)، ﴿وَلَنَجْزِيَنَّهُمْ أَحْسَنَ الَّذِي كَانُوا يَعْمَلُونَ (٧)﴾(٧)، ﴿وَمَن يَعْمَلْ مِنَ الصَّالِحَاتِ وَهُوَ مُؤْمِنٌ فَلا يَخَافُ ظُلْمًا وَلا هَضْمًا (١١٢)﴾(٨). ثم لنتأمل

(١) سورة لقمان ٢٠ .
(٢) أرسطو، المصدر السابق ، ص ٩٧ .
(٣) سورة آل عمران ١٩٥ .
(٤) سورة يونس ٨١ .
(٥) سورة إبراهيم ٤٢.
(٦) سورة السجدة ١٩ .
(٧) سورة العنكبوت ٧ .
(٨) سورة طه ١١٢

هذه الآية الصريحة التي تؤكد على وصف رب العالمين للأفعال لأشخاص في قصة نوح عليه السلام: ﴿وَنَادَىٰ نُوحٌ رَّبَّهُ فَقَالَ رَبِّ إِنَّ ابْنِي مِنْ أَهْلِي وَإِنَّ وَعْدَكَ الْحَقُّ وَأَنتَ أَحْكَمُ الْحَاكِمِينَ (٤٥) قَالَ يَا نُوحُ إِنَّهُ لَيْسَ مِنْ أَهْلِكَ إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ فَلَا تَسْأَلْنِ مَا لَيْسَ لَكَ بِهِ عِلْمٌ﴾(١).

والملاحظ هنا أن رب العالمين في خطابه لم يقل إنه ولد غير صالح بل قال: ﴿إِنَّهُ عَمَلٌ غَيْرُ صَالِحٍ﴾ وصف العمل ولم يصف الشخص.

ولم يقل أرسطو أكثر من هذا عندما اعتبر الدراما محاكاة لفعل الإنسان، وقال إن الناس يختلفون وفقا لما يعملون من أفعال الفضيلة أو الرذيلة (٢).

الجمع بين الإمتاع والتعليم

تكاد كلمة الفن أن تكون مرادفة لكلمة الإبداع، بل هي في رأيي مرادفة بالفعل، لأن الفن إذا لم يكن إبداعا لا يمكن أن يكون جذابا أو جميلا، وإذا كانت الفضيلة والمتعة المعنوية ومراعاة الذوق من تعريفات الجمال، فإن الإبداع الذي يخدش الحياء ويضر بالإنسان وينال من معتقداته لا يمكن أن يعتبر فناً بأي حال من الأحوال لأنه لن يكون جميلاً، فأي جمال في المناظر الفاضحة وتدمير الإنسان روحياً ومادياً، والأعمال الأدبية التي تتنافى مع القيم والسلوك ومع فطرة الله التي فطر الناس عليها ليست من الإبداع أو الفن والجمال في شيء مهما حاول أصحاب الفلسفات المادية والملحدة وأصحاب نظرية **(الفن للفن)** الترويج لها باعتبارها فنا، فالفن يرتبط بالأخلاق لأنها رسالته ولا وجود لفن دون رسالة، ورسالة الفن متعة وجمال يرتقي بذوق الإنسان ويسمو بروحه عن كل قبيح في الفعل والخلق.

وقد أقر أرسطو ضمنيا بفكرة الفن الهادف الذي يعبر عن رسالة – والمقصود بالفن هنا الإبداع في كافة الفنون وهو الذي قصده أرسطو في كتابه «فن الشعر» حين قال إن : **«التراجيديا تصور الناس أفضل مما هم في الواقع» و«البطل التراجيدي هو الشخص الذي ليس في الدرجة القصوى من الفضيلة والعدل ولكنه تردى في الشقاوة والتعاسة لا بسبب رذيلة أو شر، ولكن بسبب**

---

(١) سورة هود ٤٦ .

(٢) المصدر السابق ، ص ٦٧ .

خطأ ما أو سوء تقدير»[1]. ويسمي أرسطو هذا العيب الهامارتيا Hamartia ومعناها «**الخطأ التراجيدي**». وهو خطأ لا بد أن يقع فيه البطل ليؤكد به أرسطو بشرية البطل ونقصه. ومواصفات أرسطو للبطل الترجيدي تجعل هذا البطل أقرب لشخصية الإنسان المسلم، فالإسلام لا يطالب المسلم بالكمال لكي يكون فاضلاً بل يفترض فيه الوقوع في الخطأ ولكن ليس تبييت النية على الشر.

وهذا النوع من الخطأ التراجيدي لا يجعل من البطل شخصية شريرة، وإنما يدعو الجمهور أو القراء للتعاطف معه والرثاء له، وبهذا يتحقق الهدف من التراجيديا وهو ما سماه أرسطو (**التطهير**)، وقد اختلف النقاد كثيراً عبر العصور حول تفسيره، ولكننا نستطيع أن نفهمه اليوم بأنه الدرس الأخلاقي الذي يخرج به المتفرج أو القارئ بعد مشاهدة المسرحية أو قراءة العمل الأدبي أو الفني بصرف النظر عن اختلاف المفسرين والنقاد القدماء والمحدثين حول معناه عند أرسطو، «**وذلك عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأساوي يتعلم - عن طريق الشعور بالخوف والشفقة المستثارة - أن انفعالات البطل الشريرة مهلكة، ومن ثم يتجنبها في حياته**»[2]. وأرسطو بهذا لم يخرج حتى الآن عن الاتفاق مع وجهة النظر الإسلامية من الناحية الأخلاقية ومن ناحية مواصفاته للبطل التراجيدي.

والدليل على اهتمام أرسطو بفكرة الفن الملتزم الذي يحمل رسالة أنه يتكلم عن الهدف من الشعر - ويقصد الفن - بأنه «**الإمتاع والتعليم**» معاً ولم يقل قط إن المتعة غاية في حد ذاتها فهو يقول: « **إن التعلم يعطي أعظم المتع، لا للفلاسفة وحدهم، ولكن لسائر البشر مهما قل نصيبهم منه. وسبب استمتاع الإنسان برؤية صورة هو أنه يتعلم منها، فحين يتأملها يكتسب معلومة، أو يستنبط ما تدل عليه، ولربما قال: "هذه الصورة لفلان" وحتى لو حدث أنه لم ير - من قبل - أصل هذا الشيء المحكي، فإن الاستمتاع في تلك الحالة لن يعزى إلى الصورة كمحاكاة، وإنما يعزى إلى جودة التنفيذ، أو التلوين، أو إلى**

(١) أرسطو ، نفسه ، ص ١٣٢ .

(٢) أرسطو، الهوامش ، ص ١٠٣ .

سبب آخر مشابه»[1]. وهذا يؤكد اهتمام أرسطو بالفنون الجماهيرية، حيث كان المسرح الفن الجماهيري الأول في عصر أرسطو في أثينا. ولما كان المسرح يكتب شعرا آنذاك، فقد تكلم عن المسرح تحت مسمى الشعر، وجعل كتابه عن فن الدراما بعنوان **(فن الشعر)**.

الفن أصدق من التاريخ

يقول أرسطو «**إن الشعر أعظم من الفلسفة وأصدق من التاريخ، لأن الشعر يميل إلى التعبير عن الحقيقة الكلية أو العامة بينما يميل التاريخ إلى التعبير عن الحقيقة الخاصة أو الفردية**»[2]، وهو يقصد بهذا أن الفلسفة ليست فكرا أو فنا جماهيريا، لأنها تنحصر في اهتمام عدد محدود من الناس.

لهذا فإن الفن أعظم من الفلسفة لأنه يؤثر في أكبر قطاع من الناس، أما كيف يكون الفن أصدق من التاريخ فذلك لأن التاريخ يروي ما حدث بالضبط دون زيادة أو نقصان سواء كان الذي حدث معقولا أو غير معقول، يصدق أو لا يصدق، مترابطة أحداثه أو غير مترابطة، فالمؤرخ وظيفته الدقة والأمانة في النقل فقط، أما الفن وخاصة الدراما فإنها تقوم عند أرسطو على ما هو معقول وقابل للتصديق وفي تسلسل منطقي للأحداث لا تحكمه المصادفات أو الخوارق، وإنما يجب أن يكون كل حدث نتيجة حتمية أو طبيعية لما كان قبله، أما أحداث التاريخ فليست هكذا لأن المؤرخ يورد الكثير من الأحداث والقصص المتناقضة وغير المترابطة، وبعضها لا يقبله العقل والمنطق، وهذا كله مرفوض في الدراما التي يجب أن تقوم على أحداث قابلة للتصديق حتى لو لم تحدث بالفعل أي على خيال لا يقوم على أحداث وقعت بالفعل ولكنه يمكن أن يُصدَّق، يقول أرسطو: «**إن الشيء المحتمل الوقوع ممكن تصديقه، ولكن الشيء الذي لم يقع إذا كان قابلا للتصديق، فإننا نشعر شعوراً مؤكداً أنه محتمل**»[3]، **وهذا ما يمكن أن نسميه بـ «الواقعية الفنية»** التي هي أصدق من «**الواقعية التاريخية**» التي تعنى فقط بما حدث بالفعل بصرف النظر عن ترابطه ومعقوليته وصدقه، أما في «الواقعية الفنية» فإن الأديب

(١) أرسطو، نفسه، ص ١١٤ .

(٢) أرسطو، نفسه، ص ١١٤ .

(٣) أرسطو، نفسه، ص ١١٤ .

يختار من أحداث التاريخ وقصصه ما هو أقرب للتصديق والمعقولية، ويضيف عليه من خياله ما يجعل هذه الأحداث والقصص مترابطة ومنطقية ومعقولة وممتعة، وهذا هو الفرق بين ما يكتبه مؤرخ عن شخصية تاريخية عظيمة فيروي كل ما حدث في حياتها من خير وشر، وموافق ومناقض، ثم ما نقرأه عن هذه الشخصية نفسها بقلم أديب فنجده قد حذف الكثير مما أورده عن هذه الشخصيات، واعتمد على أحداث بعينها تعينه على تحقيق هدفه فملأ الكثير من الفراغات التي سكت عنها التاريخ في حياة هذه الشخصية.

والتشبيه الذي يقرب المعنى أكثر هو أن المؤرخ يقدم للأديب الهيكل العظمي للمادة، والهيكل العظمي لا يمكن أن نتعرف منه على شخصية محددة الملامح، ولكننا نجد فيه شكل إنسان ما، فيأتي الأديب ليكسو هذا الهيكل لحما، ويحوله إلى شخصية محددة مكتملة بمشاعر وأحاسيس وعواطف وعقل وقوة وضعف وخصائص مميزة لها عن غيرها. وهذا غالبا لا يرويه التاريخ، وإنما يستنبطه الأديب من ثنايا مقولات التاريخ عن هؤلاء الأبطال.

والأمر في النهاية يعتمد على الغاية التي يرمي إليها الأديب أو الفنان، وهذا يختلف من أديب لآخر، أما المؤرخ فليس له إلا غاية واحدة وهي - إذا كان أمينا - الحرص على رواية ما حدث، وإيراد الروايات المتعددة لما حدث بالفعل حتى ولو كانت متناقضة، لهذا أكد أرسطو أن الفنان يجب أن يهتم برواية ما يمكن أن يحدث وما هو محتمل الحدوث وليس برواية ما حدث بالفعل، لأن هناك أشياء كثيرة تحدث ولكنها لا تتكرر أو غير محتملة الحدوث.

وإذا نظرنا إلى توظيف التاريخ في الأدب العربي الحديث إن كان في الرواية أو في المسرح وجدنا أن الموقف من هذا التاريخ يعتمد على الاتجاه الفكري والعقدي للأديب نفسه، فلا عجب أن يشوه جورجي زيدان التاريخ الإسلامي، ويحط من قدر رموزه فيما أصدره في مطالع القرن العشرين من سلسلة قصص أطلق عليها (روايات تاريخ الإسلام) والإسلام منها براء، تلك الروايات التي فتن بها جيلا كاملا من الشباب الذي لم يقرأ التاريخ الإسلامي

من مصادره الأمينة، فظنوا أن ما جاء في هذه القصص حقيقة لا خيال، وإمعانا في التضليل أصدرها عن دار أطلق عليها اسم (دار الهلال)، لا تزال قائمة إلى الآن وهو نصراني هاجر من لبنان إلى مصر، وذهب هو وبقيت دار الهلال تؤدي رسالةً مختلفة عما أراد لها.

ثم جاء بعده جيل من الكتاب المسلمين، واهتموا بتوظيف التاريخ الإسلامي في الرواية، وكتبوا أعمالا تشحذ الهمم وترسم القدوة وتدعو للنهوض، مستعينة بالتاريخ الإسلامي يختارون منه ما يؤدي هذه الرسالة ويخدمها أمثال محمد فريد أبو حديد وعلي الجارم وعلي أحمد باكثير ومحمد سعيد العريان، ومعظم هذه الأعمال في الرواية عدا أعمال باكثير التي كان معظمها في المسرحية، فأمانة الأديب مع التاريخ تحتم عليه أن لا يخرج بالشخصية التاريخية أو الأحداث التاريخية عن الخطوط العريضة المعروفة عنها، فهو لا يستطيع أن يجعل صلاح الدين خائنا وهو محرر بيت المقدس، ولا يستطيع أن يجعل خالد بن الوليد جباناً وهو المعروف بالشجاعة وهكذا.

والأديب يختار من التاريخ - كما يقول أرسطو - موضوعا واحدا أو جانبا واحدا من شخصية واحدة متعددة الجوانب، وليس عليه أن يكتب كل شيء معروف عن هذه الشخصية، لأن ذلك من وظيفة المؤرخ، فإذا كانت فكرة الأديب أن يقدم قدوة لشباب المسلمين في الشجاعة والحمية والإخلاص لتحرير بيت المقدس فبإمكانه أن يتناول كل ما يتصل بهذا الجانب فقط في حياة صلاح الدين الأيوبي، ويضيف عليه من خياله ما يدعم هذه الفكرة، ويحول هذه الشخصية إلى شخصية إنسانية حية نراها ونسمعها تتكلم وتتنفس وتحب، وتكره وتفرح وتتألم، وهذا لا يوجد في كتب التاريخ ولا يمكن تسجيله بقلم المؤرخ.

فالفنان إذن في هذه الحال يصنع شخصية حقيقية حية بالفعل أصدق من شخصية التاريخ، شخصية نحبها أو نكرهها، ونتفاعل مع كل الأحداث التي تمر بها وكأنها تمر بنا، فنتخذ منها موقفاً، ونصدر عليها حكماً بكل جوارحنا وهو ما لا يمكن أن يحدث أثناء قراءة التاريخ المجرد، ولهذا كان الفن أصدق من التاريخ عند أرسطو، وقد صدق.

حكمة تضخيم العيوب والمحاسن

تحدث أرسطو عن التراجيديا والكوميديا وقال: إن التراجيديا تصور الناس أفضل مما هم في الواقع، وأن الكوميديا تصور الناس أقل مما هم في الواقع وجاء في تعريفه : **« محاكاة لأشخاص أراذل، أي أقل منزلة من المستوى العام. ولا تعني "الرداءة" هنا كل نوع من السوء والرذالة، وإنما تعني نوعا خاصا فقط، هو الشيء المثير للضحك، والذي يعد نوعا من أنواع القبح. ويمكن تعريف الشيء المثير للضحك بأنه الشيء الخطأ، أوالناقص، الذي لا يسبب للآخرين ألما أو أذى. ولنأخذ القناع الكوميدي المثير للضحك مثالا يوضح ذلك، ففيه قبح وتشويه، ولكنه لا يسبب ألما عندما نراه»**(١).

وكل هذا يقع في إطار حديثه عن الهدف من الشعر - ويقصد به أيضا الدراما والفن عموما - هو الإمتاع والتعليم. من هنا كان شرطه أننا عندما نصور الناس في الملهاة (الكوميديا) فإننا يجب أن نصورهم أقل مما هم في الواقع، ولكن يجب أن لا يكون تصويرنا لهم قبيحا، فالقبح إيذاء والفن يجب أن لا يكون مؤذياً لأحد بل مسليا ومؤدبا. ويقصد أرسطو أن التسلية والتأديب أو التعليم إذا لم يتوافر فيهما عنصر الجمال فقدا جاذبيتهما التي تجعل المشاهد أو المستمع أو القارئ يستمر في متابعة تلك القطعة الفنية إنسانية تتفق مع قيم التصور الإسلامي للفن ورسالته.

ولنضرب مثلا لإيضاح ذلك بفن الكاريكاتير. - وهو فن من فنون الكوميديا أو الملهاة - فهو يقوم على تضخيم العيوب في شكل الإنسان أو مظهره، فإذا كان الإنسان مثلا ذا فم كبير أو أنف كبير فإن الفنان يظهر هذه الأعضاء في رسمه للشخصية بصورة أكبر مما هي في الواقع الأمر الذي يجعل منظر هذه الشخصية مثيراً للضحك بغير قبح وإيذاء، وبسبب ذلك نحن نستمتع برسوم الكاريكاتير، ولما كانت المتعة لا تحدث إلا بشيء فيه جمال، فإن الشعور أو الاستمتاع بالجمال يجب أن لا يؤدي إلى شيء مؤذٍ أو قبيح، وهذه في حد ذاتها رسالة أخلاقية.

وإذا تأملنا وبحثنا في أنفسنا عن مصدر المتعة في رسم الكاريكاتير وجدنا أنها تكمن في طريقة التعبير بالرسم دون كتابة. فالمتعة ليس مصدرها الرسالة

---

(١) أرسطو، نفسه ، ص ٨٨ .

وحدها بل أسلوب التعبير الفني عنها. ومن هنا نستخلص أن الأدب الذي يعبر عن رسالة ولكن بأسلوب خالٍ من الفن والإبداع يظل أدباً ناقص المتعة، بل قد يكون خاليا منها تماما. أما الدليل على أن فن الكاريكاتير ليس قبيحا وليس المقصود به الإيذاء فهو أن الشخص المرسوم في الكاريكاتير - وهو غالبا من الزعماء والمشهورين - لا يغضب ولا يشعر بالمهانة عندما يرى نفسه مرسوما بتلك الطريقة المضحكة، وإنما يستمتع بالأسلوب الفني الذي تم التعبير به. وهكذا الكوميديا أو الملهاة في تصويرها للناس بتضخيم عيوبهم.

وهنا يجب أن نذكر أن أرسطو في تعريفه للدراما قال إنها: **«محاكاة لأناس يفعلون»** أي أنها محاكاة للفعل لا للفاعل. فالحدث هو الأساس، لهذا يؤكد أرسطو الاهتمام بحدث معين في حياة شخصية واحدة، حدث له دلالات وتفاعلات لكنه حدث واحد، وهو ما تطرق إليه عند الحديث عن **«وحدة الحدث»** التي اعتبرها أهم وحدة في الوحدات الثلاث المنسوبة إليه، وحدات الحدث والزمان والمكان.

وعندما نعود للحديث عن «**التراجيديا**» أو المأساة ونتفق مع تعريف أرسطو بأنها «**تصور الناس أفضل مما هم في الواقع**» نجد أنها تقوم على تضخيم جانبين: الأول تضخيم المحاسن والثاني تضخيم الآلام. وعلى قدر عظمة البطل يكون سقوطه وتكون آلامه، فأين تكون المتعة وأين يكون الجمال؟ فنقول: إن المتعة تكمن في معايشة آلام أبطال التراجيديا وفي الخوف عليهم من عواقب أخطائهم، وفي الدرس الأخلاقي الذي نتعلمه، حتى إننا نتمنى أن نكون مكانهم كي نتجنب ما وقعوا فيه من أخطاء، وأن نستمتع بعظمة البطولات والأهوال وحتى الآلام التي عاشوها، فمن منا لم يستمتع ويتعلم من أحداث وأبطال حرب طروادة هيلين وباريس وأجاممنون وكاسندرا ومينا لاوس؟. وكم من متعة عشناها مع أبطال تراجيديا أيسخولوس وسوفوكليس ويوريبيديس؟ فالحقيقة أننا لا نستطيع نسيان شخصيات الدراما الإغريقية في المأساة والملهاة. لقد أنتجت القريحة البشرية من الأعمال الإبداعية الخالدة ومن الشخصيات الفنية ما فاقت في خلودها أبطال تاريخ الإنسانية الحقيقيين أنفسهم، بل إن هناك من الأعمال الفنية ما هو أكثر خلودا من الفنانين الذين أبدعوها، فإذا

قلنا: إن الإبداع في الفن هو الإضافة لما أعطت الحياة، فإن الجمال الذي نعيشه في الفن من خلال المتعة والتعليم أجمل مما تقدمه الحياة والواقع، رغم أن الفن يستلهم الحياة وينطلق منها.

الفن أجمل من الحياة!

كيف يكون الواقع الذي يصوره الفن أجمل من الواقع الذي نعيشه في الحياة؟، أو بتعبير آخر كيف يكون الفن أجمل من الحياة على الرغم من أن الفن يستلهم الحياة؟

والإجابة على هذا السؤال تعود بنا إلى أرسطو الذي قال منذ البداية: إن الفن ليس نقلا مباشرا أو حرفيا للحياة بقدر ما هو تصوير أفضل أو أسوأ لها. والحقيقة أن أرسطو قد أدرك في القرن الرابع قبل الميلاد أن الإبداع الفني ولو كان محاكاة للواقع، يتم دائما في إطار رؤية الفنان أي يتم من خلال وجهة نظر الفنان في جانب معين من الحياة أو الواقع.

وتصوير الفنان كما سبق أن قلنا سواء كان أفضل من الواقع أو أسوأ من الواقع يأتي دائما مقرونا بالمتعة والجمال، فالمناظر التي تشمئز منها النفس في واقع الحياة أو تنفر منها العين قد تكون على عكس ذلك تماما في عالم الفن.. حيث تكون جميلة، وفي هذا ما يعنيه أرسطو بقوله: **«فمع أننا يمكن أن نتألم لرؤية بعض الأشياء، إلا أننا نستمتع برؤيتها هي نفسها وهي محكية في عمل فني في محاكاة دقيقة التشابه»**(١). ولنضرب مثلا على ذلك بالصور الشعرية التي تعبر عن الألم في أسلوب جميل أخاذ كقول الشاعر.

لا تحسبوا رقصي بينكم طربا ... فالطير يرقص مذبوحا من الألم

من منا لا يسمع هذا البيت ولا يطرب له ويشعر بجمال الصورة فيه على رغم الألم الذي تعبر عنه؟ فهل سنشعر بهذه المتعة لو رأينا في واقع الحياة طيرا مذبوحاً يدور حول نفسه من الألم؟ بالطبع لا. ولنضرب مثلا آخر بلوحة قد نشاهدها، لوحة في قاعة فخمة أو في صدر مجلس تصور طائرا أصابته رصاصة صيد مرميا على حشيش الأرض وقد بدت على جسمه قطرات الدم، ومع ذلك فإننا نعجب بهذه اللوحة الجميلة ونجد فيها متعة. فهل نشعر بالمتعة

(١) أرسطو، نفسه ، ص ٧٩ .

والجمال نفسه عندما نرى هذا المنظر على الطبيعة أم نشعر بالتقزز من منظر الطائر الميت الملقى على الأرض؟ لا شك أننا نشعر بالتقزز، ومن هنا نقول: إن المتعة التي شعرنا بها ليست من متع تصوير الحياة بل من متع واقع الفن، لأن الجمال في الفن مصدره «الرؤية الخاصة» التي يعبر عنها الفنان في تصويره لموضوعه، وليس في محاكاة الواقع كما هو كائن. وهذا يدخل بنا إلى أهمية «التعليم» في الفن جنبا إلى جنب مع «المتعة» ودور التعليم يأتي في بحثنا عن الفكرة التي يريد الفنان التعبير عنها من خلال إغراقنا في جو من المتعة والجمال الذي تقدمه وسائل إبداعه الفني.

وهذا كله يدعونا لتأمل الفرق بين معايشة الألم في الفن ومعايشة الألم في الواقع، لنكتشف أن معايشة الألم في الفن نتعلم منها، ونستمتع بها كما يحدث في الراويات العظيمة والقصص السينمائية والمسرحيات التي نندمج مع أبطالها عاطفيا، ونتفاعل معهم وجدانيا، حتى لنشعر أننا نعرفهم، ونعرف كل شيء عنهم أكثر مما نعرف عن أناس يعيشون معنا تحت سقف واحد.

فإذا كان الألم ممتعا في الفن، فكيف تكون لحظات السعادة إذن؟

إنها أكثر متعة. فمن يتأمل المشاهد العاطفية ولحظات السعادة التي نراها على شاشة الفن أو على صفحات القصص والروايات يرى فيها متعة وجمالا تفوق بلا شك ما يحدث في الواقع، لأنها في مثل هذه الأحوال تأتي مبرأة من العيوب التي يفرضها واقع الطبيعة البشرية، إذ إن الفن في مثل هذه المواقف يصور الناس أفضل مما هم في الواقع.

ولأن الفن أجمل من الواقع في أفضل أحواله أو في أسوأ أحواله، فإننا نخلص إلى القول بأن الفن مهما كان واقعيا فإنه لا يمكن أن يكون مطابقا لما يحدث في واقع الحياة. لهذا لزم التفريق بين «**واقعية الحياة**» و«**واقعية الفن**»، فكان ظهور مصطلح «**الحقيقة الفنية**» للتفريق بينهما وبين حقيقة الحياة أو حقيقة التاريخ.

لقد فشل دعاة «**مذهب الطبيعية**» في النصف الثاني من القرن التاسع عشر في فرنسا عندما حاولوا جعل الفن شريحة مطابقة لواقع الحياة، ونقلوا إلى خشبة المسرح كل ما هو مقزز ومنفر وفعل كريه يحدث في حياة الإنسان اليومية على اعتبار أن ذلك هو الواقع. فكانت النتيجة أن ماتت الطبيعية في المهد لأنها قدمت

شريحة من الحياة الواقعية خالية من الفن والذوق والمتعة والتعليم. وبما أن الفن جمال، فالجمال لا يتحقق إلا بالاختيار، وما لم يكن الفن اختياراً من الحياة فإنه يفقد كل مقوماته التي تجعل منه فنا له رسالة.

الحياة تحاكي الفن

فالخطوة المتقدمة التي خطاها أرسطو في التطور بمفهوم الفن أنه أخرجه من دائرة التقليد أو المحاكاة المباشرة التي حصره فيها أفلاطون ورفضه بسببها. لذلك نرى أن الفن عند أرسطو إبداع مستقل عن إبداع الحياة، واستقلاليته هذه جعلته إضافة لإبداع الحياة وليس امتدادا لها وعبئا عليها.

أما ما لم يقله أرسطو وهو الذي لو عاش إلى اليوم لقاله - فهو أن الحياة أصبحت تقلد الفن وتحاكي إبداعه، وقد يبدو هذا الكلام غريبا بالنسبة للذين عرفوا أن الفن يقلد الحياة دون التوسع في فهم فلسفة هذه العبارة والقصد الحقيقي منها.

والحقيقة أن محاكاة الفن لا تخل بالمعنى الذي قصده أرسطو بل تضيف إليه - في رأينا - أفقا جديدا، لأن الأصل في الفن هو الإبداع، وأحد أهداف الإبداع إحداث التأثير والانطباع في المشاهد أو القارئ أو المستمع، ومن المتفق عليه منذ أرسطو إلى اليوم أن الفن أكثر الوسائل تأثيرا في الناس للتعليم والتوجيه والتأثير على الإطلاق، لأنه يقدم المعلومة من خلال المتعة الجمالية.

وقد فطن أرسطو إلى هذا حين تكلم عن أن الهدف من الفن يجب أن يكون المتعة والتعليم معاً، فحين يشاهد الناس الأعمال الدرامية من مسرحيات وتمثيليات وأفلام سينمائية يتعلمون من أحداثها، ويكتسبون فيها خبرات جديدة، ويتأثرون بأبطالها فيقلدونهم - شعوريا أو لا شعوريا - في الكثير من تصرفاتهم في أخلاقهم وفي أقوالهم وفي أسلوبهم في الحياة، فوفقا للرسالة التي تحملها المادة الدرامية يكون تقليد الناس لها نحو الأسوأ أو الأفضل.

فعنصر الفن دخل اليوم في كل مناحي الحياة، وأصبحت وسائل الإعلام من أهم فنون التأثير في الناس، وأصبح ما يقدم الآن في هذه الوسائل الإعلامية أداة تأثير على أسلوب الحياة التي يعيشها الإنسان المعاصر بالجبر وبالاختيار معا. بل وأصبح الفن من خلال الإعلان والدعاية والبرامج غير المباشرة والكتب والمجلات

والنشرات والفضائيات يعلم الناس كيف يتصرفون، وكيف يفكرون، وكيف يختارون كل شيء في حياتهم ابتداءً من الملبس والمأكل إلى البيت والسيارة. أليس مصمم الأزياء فنانا قدم شيئا جديدا للناس فاختاروا لبسه؟ أليس صانع الأطعمة الجديدة فنانا جمع عدة عناصر وكوّن بها طبقا جديدا تأثر بمذاقه الناس فأقبلوا عليه؟. أليس المهندس الذي يخطط المدن ويرسم أشكال البناء والبيوت فنانا قدم للحياة هذه النماذج الجديدة فتأثر بها الناس ونفذوها؟ ومثله الشركات التي تقدم كل عام أشكالا جديدة من السيارات وغيرها من المصنوعات.

أليس هذا كله من إبداع الفن الذي تتأثر به الحياة؟

فهل نقول بعد هذا: إن الحياة لا تحاكي الفن؟!

الحقيقة أن الفن اليوم يقود الحياة ويعيد صناعتها أو صياغتها، فهو يستطيع أن يرتفع بالحياة ويستطيع أن ينزل بها، ولم تعد الدراما وحدها هي التي تؤثر في الناس كما كان الأمر في عصر أرسطو، بل لقد أصبحت الدراما اليوم عنصرا من عناصر الفن وليس الفن كله، إذ أخذت وسائل الإعلام بتوظيف هذا العنصر لخدمة أهدافها بشتى الطرق لدرجة أصبح فيها الإعلان التجاري يستعين بالعنصر الدرامي لقوة تأثيره على الناس، وأصبح القالب التمثيلي في الإعلام شكلا فنيا من أهم أشكال الوسائل الإعلامية الدعائية.

وتظل الحقيقة المطلوبة التي انحرفت عنها الكثير من الفنون المعاصرة هي أن الجمع بين التعليم والإمتاع رسالة هادفة ترتفع بمستوى الإنسان سلوكيا وفكريا وروحيا، وهي حقيقة تتفق مع ديننا وما يحث عليه هذا الدين من سمو بالإنسان والارتقاء بحياته وأهدافه في هذه الحياة، وهي أهداف تستجيب لهًا الفطرة السوية السليمة لدى الإنسان المسلم وغير المسلم على حد سواء...

وبهذا نرى أن نظرية أرسطو النقدية بتعريفها للفن وربط رسالته بالمتعة والتعليم، وفهمها للجمال في إطار هذا الارتباط برسالة سامية للفن لا يتعارض مع التصور الإسلامي في شيء، ويتفق مع أهداف الأدب الإسلامي صاحب الرسالة الجمالية التي ترتقي بحياة الإنسان، وتسمو به، وتهذب خلقه وذوقه من خلال نظرة واقعية لحقيقة بشريته بضعفها وقوتها.

ميراث ارسطو في الشكل الفني للقصة القصيرة
ومعضلة التأصيل والتجريب عند الأدباء الشباب

إضافة فاصل أو استبداله كله ناهيك عن إلغاء سطر قد يتطلب إعادة النظر في شكل القصة برمتها

تشيكوف

ينظر الأدب الإسلامي إلى الأشكال الفنية نظرة محايدة، ويبارك التجديد والتحديث، ولكنه يتحفظ على وسيلة التعبير التي يتخيرها الكاتب من حيث اللغة أو الشكل الفني إذا كانت ضبابية لا تتضح من خلالها رؤية ولا يظفر القارئ منها برسالة محددة لصعوبة فهمها. وهذا لا يخص الأدب الإسلامي وحده بقدر ما يخص كل الآداب الملتزمة التي يهدف أصحابها إلى توصيل رسالة بعينها أو رؤية خاصة لمجتمعاتهم وأممهم.

ويعد فن القصة القصيرة واحدا من أهم ضحايا التعسف في التعبير اللغوي والشكل الفني الذي تعرض له أدبنا العربي المعاصر تحت دعاوى ما اصطلح على تسميته بـ «الحداثة»، ومعظم الذين وقعوا ضحية للعبث اللغوي والفني والفكري هم الأدباء الشباب الذين لم يتمكنوا من ناحية اللغة ولم يطلعوا على تراث الأشكال الفنية في آداب الشعوب، وليس لديهم رسالة محددة في الحياة وبالتالي لم يكن في اعتبارهم أهمية تخير الشكل في وضوح الرسالة، وظنوا أن القصة القصيرة - لصغر حجمها - أسهل وسائل التعبير الفني وهم لا يعلمونه أنها من أصعب الفنون جميعا.

ومعاناة القصة القصيرة فنياً مشكلة أدبية عالمية، لا تقتصر على أدبنا العربي وحده فقط، إذ ذكرت تقديرات بعض النقاد في الأدب الغربي أن في كل ألف قصة قصيرة منشورة يوجد حوالي مائة قصة أو أقل تنطبق عليها المواصفات الفنية للقصة القصيرة، وأعتقد أن دراسة نقدية نزيهة للقصص القصيرة التي تنشر في المجاميع القصصية أو بالصحف والمجلات العربية

تستطيع أن تثبت أن رصيدنا في الألف من القصص القصيرة الجيدة سيكون أقل من المائة بكثير.

مشكلة الأدباء الشباب:

وليس السبب في ذلك أنه لا توجد لهذا الفن جذور في تربة أدبنا العربي، وأن هذا الشكل الفني مثله مثل غيره من الأشكال الفنية تقليد أخذناه عن الغرب، فالمقلد - كما هو معروف - قد يتفوق على الرائد، بدليل أن الأدباء الأوائل الذين كتبوا القصة القصيرة في أدبنا العربي تفوقوا على كثير من المعاصرين الذين أتيحت لهم فرص أكثر مما أتيح لأسلافهم. لكن المشكلة التي تعانيها القصة القصيرة فنياً في أدبنا العربي المعاصر عامة هي رغبة الأدباء الشباب في التجريب والتجديد قبل الاستغراق التام والناضج في التأصيل، فما يؤخذ على القصة القصيرة التي يكتبها الشباب هو سرعة الانتقال من مرحلة التأصيل إلى مرحلة التجريب.

وهذا الانشغال السريع الذي تعجّل عليه بعض هؤلاء الأدباء الشباب لم يتح لهم استيعاب التراث الفني وأشكال القصة المتنوعة في الأدب العالمي، لهذا نجد أن الكثير من القصص التي تنشر في الصحف والمجلات أو التي ينشرها أصحابها على نفقتهم الخاصة، وحتى - للأسف - تلك التي تنشرها مؤسسات ثقافية عامة، تنتمي إلى القصة القصيرة من حيث الحجم فقط لا من حيث الشكل الفني، حيث اصطنع بعض كُتّاب تلك القصص أسلوب الغموض في القص والشاذ من الكلمات في التعبير الذي يعيق الفهم ويضيع متعة الفن، وبالمثل يمضي نوع آخر من الأدباء الشباب في الإسهاب السردي الذي يقترب من الشكل الروائي، فتبدو أغلب هذه القصص، وكأنها ملخصات لمشروعات روائية أو مجموعة أخبار وأحداث لا رابط حتمياً بينها.

والحقيقة أنه توجد بيننا مواهب حقيقية في كتابة القصة القصيرة لكن عدم معرفتها بأصول الكتابة الفنية لأشكال القصة القصيرة يهدر طاقتها الإبداعية في تجريب ما لم يكن له أساس في التأصيل فينتج عنه غموض في المضمون، واضطراب في الشكل، وتشويه لأساليب اللغة والسرد.

أصعب الفنون:

فالقصة القصيرة من أصعب الفنون وأكثرها تعقيداً، وهي في علاقتها بالأجناس الأدبية الأخرى أقرب إلى القصيدة والمقالة منها إلى الرواية، لأنها تقوم على التكثيف والتركيز لتترك انطباعاً واحداً عن موقف معين، وتتضافر كافة عناصرها الفنية لتحقيق هذا الهدف، وهو هدف يماثل ما يسمى بالوحدة العضوية في القصيدة ويماثل التركيز على فكرة واحدة في المقالة، ونستطيع القول أيضاً أنها تشبه القصيدة من حيث وجوب توافر التناغم والانسجام في التشكيل الموسيقي والوجداني، أما تشابهها مع المقالة فهو من حيث حتمية وجود مضمون واحد أو فكرة واحدة.

والقصة القصيرة في كافة أشكالها الفنية سواء التقليدية أو التجريبية تحتاج إلى مهارة فائقة في البناء لأن مطلب التكثيف يجب أن يتم العمل به بحيث يجعل من الصعوبة بمكان الاستغناء عن سطر واحد فيها، وهذا يجعلها أقرب إلى بناء المسرحية التي يقوم حوارها على هذا النوع من التكثيف مع الفارق أن التكثيف في القصة القصيرة سردٌ وليس حواراً.

كما تشبه القصة القصيرة اللوحة الصغيرة لأن حجم القصة القصيرة «صغير» يتطلب من كاتبها مهارة وحذقاً وحذراً ودقةً كتلك التي يحتاجها الرسام الذي يرسم لوحةً صغيرةً يحسب فيها حساباً لكل خط أو لون أو حتى نقطة لأن هذه الزوائد أو العيوب ستظهر على لوحته الصغيرة كبيرة فتفقدها الرونق الجمالي الذي يقوم أساساً على «الدقة» في الحركة والتكثيف في التعبير على عكس الرواية أو اللوحة الكبيرة التي من الممكن أن تبتلع هذه العيوب في زحمة الأحداث وكبر حجمها.

تحدث ادرجار الان بو عن أهمية الدقة في صناعة الشكل فقال: **«إن التكامل الشكلي في القصة يجب أن يخضع دائماً لدقة مقصودة»**(١) ويذهب تشيكوف إلى المطالبة بفن غاية في الدقة حين يقول: **«إن إضافة فاصلة أو استبدال كلمة مكان أخرى ناهيك عن إلغاء**

(١) آيان رايدر، القصة القصيرة، ترجمة د. منى مؤنس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ص١٠٨ .

سطر بأكمله قد يتطلب مني إعادة النظر في شكل القصة برمتها»[1]، وعن علاقة الشكل بالمضمون قال فلوبير: « **حين يكون الشكل ناقصا، فلا يعود هناك وجود للفكرة»**[2]، لذلك نجد أن أفضل كتاب القصة القصيرة هم الذين كتبوا المسرحية وليس الرواية، لأن فن المسرحية هو فن الاختصار والاقتصاد.

وهذا كله يوضح الفرق بين القصة القصيرة شكلاً أي التي تتوافر فيها أهم العناصر الفنية للقصة القصيرة وبين القصة القصيرة حجماً لأن عدد صفحاتها محدود ومعدود، ولهذا فإن الكثير من القصص القصيرة التي تُنشر في الكتب أو في الصحف والمجلات ليس لها علاقة بفن القصة القصيرة ولكن لها علاقة بحجم القصة القصيرة.

وفنّ القصة القصيرة لا يحتاج إلى استيعاب تُراث الأقدمين وأثر المحدثين فحسب بل يحتاج أيضاً - مثله مثل فن المسرحية - إلى من يفهم في عدة علوم وفنون في آن واحد خاصة علم النفس والاجتماع والتاريخ والرسم والشعر والموسيقى فضلا عن الوعي بمجريات الواقع المعاصر ومفاصله، وهي منابع يحتاج كاتب القصة القصيرة إلى الاغتراف منها ولو غرفة واحدة ليحقق التكامل والتناغم والانسجام في اللوحة التي يرسمها أو القصة التي يكتبها.

تأثير أرسطو:

وهذا ما يجعلني أميل إلى الاعتقاد أن معظم الاجتهادات في التحديث والتجريب إن لم يكن كلها لا تستطيع الابتعاد كثيراً عن فلك نظرية أرسطو، ومهما ابتعدت فإنها ستظل بشكل أو بأخر ملتزمة بثوابت نظريته التي يصعب التخلص منها وإلا أصبح الفن عبثاً وفوضى.

فالمبدع الواعي بنظرية أرسطو لا يستطيع التخلص أحياناً من الالتزام بنظرية «**الحتمية والضرورة**» .

---

(1) Robert Louis Jacksam, chekhov, collected Essays, Prentice-Hall, inc. 1967, U. S. A, P.32 .

(2) هاني بيرنت ، كتابة القصة القصيرة ، ترجمة أحمد عمر شاهين، سلسلة كتاب الهلال ، عدد يوليو ١٩٩٦م ، القاهرة ، ص٩ .

يؤكد أرسطو على حتمية تولد الأحداث عن بعضها بعض بمسببات ضرورية، وهو ما نص عليه بقوله: « .. **القصة محاكاة لفعل فيجب أن تعرض فعلا واحدا، تاما في كليته، وأن تكون اجزاؤه العديدة مترابطة ترابطا وثيقا، حتى إنه لو وضع جزء في غير مكانه، أو حذف، فإن الكل التام يصاب بالتفكك والاضطراب، وذلك لأن الحدث الذي لا يترك أثرا ملموسا لا يعتبر جزءا عضويا في الكل التام**»[١]. حتى لا تصبح قصته مجموعة مصادفات وإن استطاع التخلص من قاعدة «البداية والوسط والنهاية».

جاء في تعريف أرسطو قوله : «**البداية هي التي لا تعقب بذاتها أي شيء بالضرورة، ولكن يعقبها بالضرورة شيء آخر، أو ينتج عنها . والنهاية على النقيض من ذلك : فهي التي تعقب بذاتها - بالضرورة - شيئا آخر يعقبها . أما الوسط فهو ما بذاته يعقب شيئا آخر بالضرورة، كما يعقبه شيء آخر**»[٢]. وبهذا فإنه لا يمكن التخلص من «**وحدة الحدث**» الذي ينمو ويتطور بالتدريج وإلا أصبحت القصة خبراً أو مجموعة أخبار. لهذا فإن الكتب والصحف تزخر بالكثير من القصص القصيرة التي تروي «أخباراً»» ولا تصور «أحداثاً» لأن كتابها لا يعرفون الفرق بين «الخبر» و«الحدث» تماما كالذي لا يعرف الفرق بين «**الحقيقة التاريخية**» و«**الحقيقة الفنية**». ذلك أن الحقيقة التاريخية تروي ما حدث بالفعل أما الحقيقة الفنية فتروي ما يمكن أن يحدث، لهذا فإن الخبر وهو حقيقة تاريخية يمكن تلخيصه دون أن يفقد شيئاً من قيمته أما الحدث في القصة القصيرة فهو حقيقية فنية لا يمكن تلخيصها على الإطلاق.

وربّما نستطيع التخلص من سؤالين عن الزمان والمكان تثيرهما نظرية أرسطو.

أين وقع الحدث؟ ومتى وقع؟

وهكذا نستطيع تجاهل الزمان والمكان.

ولكننا لا نستطيع تجاهل السؤالين التاليين:

---

(١) فن الشعر لأرسطو ، ترجمة د. إبراهيم حمادة ، مكتبة الأنجلو المصرية ، ١٩٨٩، ص١١٢ .

(٢) أرسطو ، المصدر السابق ، ص١٠٨ .

كيف وقع الحدث؟ ولم وقع؟

لأن السؤال الأول يجيب عن «الشكل الفني» للقصة والثاني يجب عن **«الحقيقة الفنية»** التي تعبر عنها، وهما أهم سؤالين يجب أن يجيب عليهما أي عمل فني سواء كان قصة قصيرة أو رواية أو مسرحية.

والعلاقة بين الحدث والشخصية علاقة مزدوجة لا تخرج عن موضوع شخصية تصنع الحدث أو حدث يصنع الشخصية، بحيث لا نستطيع - في رأيي - أن نستغني عن قول أرسطو أن : «الحدث هو تصوير الشخصية وهي تعمل» وهذا يلفت نظرنا إلى حقيقة مهمة وهي الفرق بين **«التصوير»** **و«التقرير»** فالتصوير هو أن تترك الشخصية تتصرف بحرية دون أن تصفها بأحكام مسبقة وأن تترك القارئ يحكم عليها من خلال أفعالها، وأما التقرير فهو أن تقدم أخباراً عن الشخصية كأن تصفها بالمكر أو الذكاء أو غيرها يقول تشيكوف في هذا الصدد: **«لا ينبغي لكاتب القصة أن يكون قاضياً يحكم على شخصياته وحواراتها، ولكن يجب أن يكون شاهداً غير متحيز»**[1].؟

فهل كان تشيكوف كلاسيكياً تقليداً أم مجدداً مبدعاً؟!

إذن فالحدث هو الشخصية وهي تعمل ولو اقتصرنا على تصوير الحدث دون الشخصية، أي تصوير الفعل دون الفاعل لأصبحت القصة مجرد خبر.

ولكن هل يكفي تصوير الشخصية وهي تعمل؟

بالتأكيد لا، لأن العمل لابد أن يكون مفيداً وممتعاً في آن واحد، لهذا يقول أرسطو إن: **«الهدف من الإبداع الفني هو الإمتاع والتعليم، وبهذا يكون العمل الفني تصويراً للشخصية وهي تعمل عملاً له معنى»**[2].

والسؤال هو: هل يستطيع أديب صاحب رسالة في الحياة أن يقول كلاماً غير الذي قاله أرسطو قبل خمسة وعشرين قرناً في القرن الرابع قبل الميلاد مهما كان نوع القصة التي يكتبها ومهما كان الشكل الفني الذي يصطنعه؟!.

---

(١) هالي بيرنت، المرجع السابق ، ص٣٩ .

(٢) رشاد رشدي ، فن القصة القصيرة ، المكتب المصري الحديث ، القاهرة ، ص ٩٣ .

والجواب بالطبع «لا» حتى ولو كان الكاتب عبثياً !!

فما نسميه بـ «**لحظة التنوير**» في التراث الحديث للقصة القصيرة ليس إلا إعادة تسمية لما سماه أرسطو قديماً بـ «**التعرف والتحول**» الذي يحدث للشخصية في القصة، ولا أعتقد أن قصة ناجحة مهما كان شكلها الفني تخلو من هذا النوع من «**الاكتشاف**» أو «**التعرف والتحول**» إذ بدونهما لا تتحقق لحظة التنوير الذي يريدنا القاص أن نخرج بها من قراءتنا لقصته، وهي اللحظة التي يجلو فيها الكاتب موقفا معينا لنستشف منه معنى محددا بتجمع كل خيوط الحدث في هذه اللحظة(١).

الواقعية وأشكال التجديد:

وقد يقول قائل: **إذا كان أثر أرسطو لا يزال مسيطراً بالشكل الذي رأيناه، فما الجديد إذن؟**

الجديد من حيث المضمون والموضوع معاً هو الواقعية التي هبطت بالأدب من السماء إلى الأرض، ومن حياة العظماء والأبطال إلى حياة عامة الناس، ومن تناول القضايا الفلسفية الكبيرة والأحداث العظيمة إلى تفاصيل الحياة اليومية بل ولحظاتها التافهة العابرة كي نستخرج منها مواقف للتأمل والاعتبار.

وذلك ما حققه جي - دي - موباسان في النصف الثاني من القرن التاسع عشر - وهو من أنجح أبناء المدرسة الطبيعية التي قادها إميل زولا - فقد نجح حيث فشل زولا.

والواقعية الجديدة التي يمثلها موباسان مضافاً إليها الواقعية النفسية التي يمثلها تشيكوف تمردت على أرسطو باعتبار «**أن في الحياة لحظات عابرة قد تبدو في نظر الإنسان العادي لا قيمة لها ولكنها تحوي من المعاني قدراً كبيراً وإن وظيفة الكاتب أن يصور هذه اللحظات القصيرة العابرة المنفصلة ولا يمكن أن تعبر عنها إلا القصة القصيرة**»(٢).

---

(١) روبرت شولز، عناصر القصة، ترجمة محمود منقذ الهاشمي، طلاس للدراسات والترجمة والنشر، ١٩٨٨، دمشق، ص٢٢.

(٢) رشاد رشدي، المرجع السابق، ص١٦.

ومنذ ذلك الوقت إلى اليوم تحددت رسالة القصة القصيرة أو على الأصح نوع التصوير الفني الذي تهتم به وهو استكشاف الحقائق من الأمور الصغيرة العادية المألوفة في الحياة اليومية.

والقصة القصيرة عند روادها المؤثرين موباسان، وتشيكوف، أدجار آلان بو، جولد جاترين، مانسفيلد، همنجواي، كافكا، تجتهد في معظم أحوالها لتحقيق هدفها الجديد وهو «وحدة الانطباع» الذي يتحقق من خلال التكثيف والتركيز في التعبير والتصوير، وفي رأيي أنها (أي وحدة الانطباع) لا تبعد كثيراً عن فكرة «**التحول والتعرف**» عند أرسطو .

قد تكون القصة القصيرة اليوم بدون بداية ولا نهاية.. وقد تكون مجرد تصوير لموقف لا يمثل تسلسل الأحداث على النحو الأرسطي، وقد تكون كما وصف أحد النقاد قصص تشيكوف بأنها مثل السلحفاة لا تحتوي إلا على وسط فقط، أو كما قال تشيكوف نفسه: «**في اعتقادي أنه عندما ينتهي المرء من كتابة قصة قصيرة يجب أن يستأصل منها البداية والنهاية**»[1].قد يحدث ذلك كله، ولكن أحداً لا يستطيع كتابة قصة بدون شخصية وفعل ومعنى، وفي هذا عودة إلى أرسطو.

لهذا عندما نجد بعض اتجاهات التجريب لكتاب القصة القصيرة غير مرتبطة بالزمن أو بالواقع ونرى شكلها مستديراً أو بيضاوياً ولا نعرف لها بدايةً أو نهاية والحركة فيما دائرية، فإن هذا التجرد من الشكل التقليدي للقصة لا يعفي الكاتب من تصوير الشخصية والحدث وإن كان تصويرهما يتم منفصلاً عما قبله وما بعده إلا أنه لابد أن يكون متكاملاً في حد ذاته ليحقق «وحدة الانطباع».. المقصود بهذا هو الانطباع الذي كثيراً ما نأخذه عن أناس نراهم في حياتنا، فهؤلاء الناس يأتون من أوساط لا نعرفها ويعيشون معنا فترة من الزمن ثم يختفون لا يتركون فينا إلا انطباعاً كوّناه عنهم خلال وجودهم معنا، يثبت حقيقة هذا الوجود، ويولد فينا شعوراً بحب الاستطلاع المحير الناتج عن غموض بداية ونهاية وجودهم[2].

---

(١) آيان رايد، المرجع السابق، ص١٢١ .

(٢) آيان رايد، المرجع السابق، ص١٢٥ .

مشكلة النقد:

ونصل إلى أهم ما يمكن أن يقال عن قضية الشكل الفني في القصة القصيرة وقضايا التجديد وأشكال التجريب واستمرار علاقتها بالجذور الفنية الأولى للدراما عند أرسطو، ولهذا نقول للأدباء الذين يكتبون قصصاً غريبة الشكل عسيرة الفهم تحت دعاوى التجديد والتجريب والحداثة عليكم باستيعاب هذا التاريخ الفني كله للقصة القصيرة والبدء بالكتابة فيه أولاً فإذا نجحتم فإنكم تستطيعون التجريب في غيره، وإذا خالفتم فإن مثلكم مثل الذين يدعون التحديث في شكل القصيدة وهم لا يستطيعون نظم قصيدة واحدة على أوزان الخليل!.

ونقول للمتحمسين إنكم لا تستطيعون الدخول في موجة المحدثين قبل استيعاب تراث الأقدمين، لأن من لا يعرف شيئاً عن أرسطو ولم يستوعب أو يطلع على أعمال آباء القصة القصيرة أمثال موباسان وأدجار آلان بو وتشيكوف وغيرهم، ولم يتابع اتجاهات التجديد عند الأدباء المحدثين والمعاصرين لا نتوقع منه أن يستطيع كتابة قصة ناجحة حتى لو توافرت لديه الموهبة الأصيلة إلا إذا كان عبقرية نادرة المثال!.

ثم تقول لهم إنكم تنتمون إلى أمة ذات رسالة في الحياة يناسبها سلامة التعبير لغة، ووضوح الهدف رؤية، ومتانة البناء فناً.

وأخيراً فإنه بالإمكان أن نجد قصصاً قصيرة آية في الفن والنجاح لو واكبت حركة الإبداع النشط حركة نقدية نشطة ونزيهة توجه الأدباء الشباب وترعى أعمالهم، وتصدقهم القول بعيداً عن تغرير النقد المجامل وضعف النقد الصحفي الهامشي، إن النقد المقتدر يتحمل مسؤولية ضياع الكثير من الكفاءات الإبداعية لانشغاله بالتنظير أكثر من اهتمامه بالتطبيق، كما تتحمل الجهات الثقافية ذات الاختصاص مسؤولية كبرى في دقة اختيار ما يصلح فعلاً للنشر، ولعله من الأفضل للنوادي الأدبية وجمعيات الثقافة والفنون بدلاً من نشر مجموعة قصصية لكاتب أو كاتبة تتفاوت صلاحيتها الفنية، أن تصدر كتباً دورية تجمع فيها أفضل القصص لمجموعة من الأدباء والأديبات يتم التقديم لها بدراسة نقدية جادة على نحو ما تفعل دور النشر الثقافية الهادفة في الغرب، وفي ذلك إنصاف للمؤسسة وللكاتب وللقارئ، ولأدب القصة القصيرة المظلوم...

التصوير النفسي والمعادل الموضوعي للوحدة الفنية في القصة القصيرة عند أحمد الشيخ(*)

عندما تكون السعادة منكسرة يائسة والحب مقهوراً مغتصباً، والناس يهمهمون بخوف..

أحمد الشيخ

الأديب المسلم مثله مثل أي كاتب ملتزم صاحب رسالة في الحياة، ليس المطلوب منه أن يعبر عن هذه الرسالة تحت شعارات دينية مباشرة، أو يزين عمله، لكي يكون إسلاميا، بآيات قرآنية أو أحاديث نبوية، فهذا ليس شأن الأدباء بقدر ما هو أسلوب الدعاة والخطباء.

أما تعبير الكاتب المسلم - بمستوى فني عال - عن رسالة إنسانية تتفق مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، فإن ذلك - في رأيي - يقع في صميم رسالة الأدب الإسلامي. وبما أن الأشكال الفنية التي يعبر من خلالها الأديب عن رسالته ليس لها دين أو هوية أو جنسية فإن الأديب المسلم يستوى مع مبدعي العالم من أجناس البشرية في الحكم على مستوى إبداعه من خلال مقاييس الفن وحده، ولا يشفع له التزامه الفكري في ضعفه الفني.

ومثلما أن الأديب المسلم غير مطالب بالانحصار في قالب فني معين، فإنه غير مطالب في جميع الأحوال - فنيا على الأقل - بطرح وجهة نظره تجاه القضية التي يعرضها في عمله الإبداعي، وحسبه أن يبدع في تصوير طريقة حدوث الحدث، لأنه من خلال أسلوبه الفني في العرض يستطيع أن يستثير في

(*) أحمد عبدالسلام الشيخ مواليد (١٩٤٢م) كاتب مصري معاصر، حاصل على جائزتي الدولة التشجيعية والتقديرية، وجوائز أخرى في الإبداع القصص والروائي.
من أهم أعماله في القصة القصيرة: (دائرة الانحناء) ١٩٦٩م (النبش في الدماغ) ١٩٨١م، (كشف المستور) ١٩٨٥م، (الحنان الصيفي) ١٩٨٧م، وفي الرواية له عدة أعمال منها: (الناس في كفر عسكر) ١٩٧٩م، انتجت مسلسلاً تلفزيونياً، (حكاية شوق) ١٩٩١م (حكايات المدندش) وغيرها. وله مجموعات قصص للأطفال وأعمال أخرى.

اذهان قرائه أو مشاهديه ما يدعوهم إلى التأمل والتفكير وإعادة النظر وفهم ما يوحي به، ولا تثريب عليه إن لم يفسر لهم صراحة لماذا حدث ماحدث.

وهذا النوع من الأدباء المسلمين الذين يلتـزمـون بهـذا الشكل الفنـي في التصوير، ولا يخرجون في المضمون عما تقتضيه الفطرة الإنسانية المتفقة مع التصور الإسلامي يكتبون أدبا إسلاميا أملته عليهم فطرتهم بصفتهم بشرا وبصفتهم مسلمين حتى ولو لم يقصدوا من ذلك أن يندرج ما يكتبون تحت مسمى الأدب الإسلامي .

هؤلاء الأدباء لا تقدر أن تقرأ لهم بسهولة، ولا تستطيع أن تتمتع بأعمالهم الفنية وأنت في حالة استرخاء على سبيل أخذها من قبيل التسلية لأنك تشعر منذ اللحظة الأولى أنك أمام عمل لا تقدر على فهمه إلا بشيء من التركيز وبذل الجهد، وإمعان الفكر وهو اتجاه قليل الحدوث في بعض الأعمال الأدبية العربية المعاصرة.

وهذا ما أحسست به أثناء قراءاتي للأستاذ أحمد الشيخ لأول مرة قصصه القصيرة ورواياته، فأنت تحس أن الرجل قد حدد موقعه وضبط اتجاهاته وعرف ما يريد منذ البداية.

الجيل المظلوم:

ينتمي أحمد الشيخ إلى جيل بدأ بنشر إنتاجه بعد هزيمة ١٩٦٧م المنكرة معايشاً كل حقب الانكسار في تاريخنا العربي المنحني منذ ذلك الوقت إلى هذه اللحظة. وهو جيل ضاع حقه بين احتفالية النقد بالكبار الذين تملأ أضواؤهم كل المكان فلا يشعرون بمن يقف إلى جوارهم، وبين الصغار - صغار النفوس - من الواهمين بأحلام المجد والشهرة الذين يثيرون حول أنفسهم الغبار فيؤذون عيون الناس ويحجبون عنها رؤية الفنان الحقيقي في حياتنا الفنية والأدبية المعاصرة. والأديب أحمد الشيخ وثلة من ابناء جيله الذين لا يعرفون التطفل على موائدة الكبار ويتأففون عن مزاحمة الصغار هم ضحية مأساة الأدب من عصرنا ولا يخلو كل عصر من ضحايا. ومع ذلك فإن الظهور الحقيقي لهؤلاء الضحايا لا يتم إلا عندما تهدأ الأضواء الكبيرة وتتجاوز الناس معها مرحلة الانبهار ويتلاشى الغبار وتتضح الرؤية فيظهر الكبير الحقيقي ولا يصح إلا الصحيح.

الفعل الناطق:

كانت هذه الظروف كلها، ظروف العصر وأحوال الجيل هي التي منعت «أحمد الشيخ» وقليلا من أبناء جيله من الظهور، فهم بحق الجيل المقهورمن أبناء هذه الأمة المسلمة وهم الأدباء الذين يغمسون أقلامهم في دواة المعاناة ليسطروا كلمات تقطر عرقا وأسى، ولو بحثت عن نكهة السعادة في قصصه فلن تجدها إلا منكسرة بائسة، وستجد الحب مقهوراً ومغتصباً، وستجد أن الناس في قصصه يتحركون ويهمهمون بخوف، فتنطق أفعالهم بمآسيهم، وهم إذا تكلموا تسمع لهم بهدوء، ولكنك تشعر أنهم ساخطون على الحياة من حولهم، متذمرون، ولكن لا يقدرون على عمل شيء في عالم أشبه بعالم أبطال «تشيكوف».

المعاناة موقف:

وقد جعل هذا كله قصاصنا - بالجبر والاختيار معاً - يبتعد عن كتابة قصص الحب التي تدغدغ العواطف الرخيصة، أو تلك التي تكون إسقاطاً لتجارب أصحابها، أو ما يُراد به تسلية الناس وإضاعة أوقاتهم. إن معظم قصص أحمد الشيخ تصور جوانب معاناة الإنسان المصري في هذا العصر، تشعر بهذا منذ أول سطر فتنتبه، وبتقدمك في القراءة واستحواذ الموقف على مشاعرك وعقلك تبدأ في الشعور بالمعاناة تسيل بين السطور ويتدفق بها كل حرف وتصرخ بها كل كلمة. لهذا اختار الكاتب الشكل الفني المناسب لهذه «المعاناة» فمعظم قصصه لا تصف بقدر ما تُصور والحدث عنده ليس حواراً ولكنه موقف.

وقد كان موفقاً في هذا لأن «معاناة» الإنسان في بعض الأحيان تفوق الوصف، ولا تفي بحقها كلمة، فاستعاض أحمد الشيخ بالموقف أو الحدث الناطق بدلاً عن الحوار الذي يصف الحدث أو يُوحي به. وقد تعجب عندما تقرأ له قصة لا تسمع فيها إلا بضع كلمات فقط أو همهمات تتبادلها الشخصيات عبر عدة صفحات. أما كل القصة فتجدها تزدحم بالحدث وبالموقف الذي يفصح عن نفسه دونما حاجة إلى تعليق من الكاتب أو كلام من الشخصية، فالتجسيد الدقيق لتفاصيل الحدث وحيثيات الموقف تجعل أجواء

القصة تزدحم بالمشاعر الغنية عن الترجمة، وترى أن الحدث والشخصية يحتشدان وجو التوتر العام في القصة قد تم تعبئته بدقة وحرص للتعبير عن «موقف» محدد.

وحدة الموقف:

تتصدر قصة «النبش في الدماغ» المجموعة القصصية التي تحمل العنوان نفسه وتعد أفضل نموذج للتعرف على تقنية البناء القصصي عند أحمد الشيخ، وتُجسِّد في الوقت نفسه الرؤية التي ينطلق منها، وهو ما أسميناه «المعاناة» و«الموقف»، فهو عموماً في مجموعة قصص «**النبش في الدماغ**» ينتقل إلى مرحلة جديدة من كتابة القصة القصيرة تختلف عن قصصه التي عرفناها في مجموعاته الأولى مثل «**كشف المستور**»، والتي نستطيع أن نسميها قصص المرحلة الأولى، وهي قصص بسيطة التركيب ينطق كثير منها بضمير المتكلم، وبالتالي يتم النظر للحدث والموقف من زاوية واحدة فقط، وهي وجهة نظر بطل القصة الذي يسرد لنا كل شيء.

القصة المركّبة:

أما مجموعة «**النبش في الدماغ**» التي تمثل المرحلة الثانية الأكثر تطوراً فمن الصعب إخضاعها للتقنية التقليدية للقصة القصيرة، فقصة «**النبش في الدماغ**» ليس لها بطل محدد فبطلها هو «الإنسان المقهور» وليس فيها أحداث متسلسلة نتجت عن مسببات بعينها (ربما لأن عالمنا قد ازدحم بالأحداث التي لم يعد لها منطق معقول). وشخصية الكاتب الراوية تختفي تماماً لتحل محله آلة تصوير متنقلة تُصوِّر الأحداث في حالة احتدام، والأشخاص في حالة انفعال. وبناء القصة كلها يقوم على أربع لوحات أو لقطات منفصلة لا تجمعها شخصيات أو أحداث، بقدر ما يجمعها وحدة الموقف النفسي والمعاناة التي يشترك فيها كل الشخصيات، وهو ما يمكن تسميته بالقصة المركّبة.

اللقطات الأربع:

فمن اللقطة الأولى «**اقتتل رجلان متشابهان في ميدان العباسية استخدم أولهما مدية في حين استخدم الثاني شفرة حلاقة**». ويسجل الكاتب كل تفاصيل الحدث من خلال الحركة لا الحوار، وبدون تدخل منه يترك الموقف

يتطور كأننا في فلم صامت إذ ينتهي الحدث إلى لا شيء، فلا أحد يستطيع التعرف على الشخصيتين ولا هويتهما تُعرف، ولا يُبدي الناس أكثر من الفضول، والفضول غير الاهتمام كما هو معروف.

وفي اللقطة الثانية نرى الحدث يبدأ «**في الثامنة والنصف إلا خمس دقائق صباحاً وفي ميدان التحرير**» نرى رجلاً يحاول أن يشق الزحام ليصل إلى مكتبه في الثامنة والنصف تماماً وهو يفكر في دفتر الحضور والانصراف. وفجأة يجد نفسه مقبوضاً عليه من رجل آخر، وفي الثامنة والنصف تماماً امتدت يد مدير الشؤون المالية والإدارية في مكتب عمله لتؤشر بالقلم الأحمر «غ» أمام اسمه.

واللقطة الثالثة «**في السابعة مساء وفي الشارع الخلفي بمستشفى القصر العيني المطل على النيل والذي يطيب للمراهقين تسميته من باب التباهي وإظهار المعرفة بشارع الحب**» تحدث حالة اغتصاب من رجلين لبنت كانت تسير مطمئنة مع ولد تحبه.

واللقطة الرابعة تحدث «**في شارع عماد الدين حيث جلس شاب في مقتبل العمر يحتسي فنجان شاي وينظر إلى ساعته**»، ويتطور الموقف بحضور صديقه، فنان تشكيلي مثله، ونكتشف حالتهما المادية السيئة من خلال ما يدور في ذهن كل منهما، وتشاركهما امرأة عجوز، الأول يعرفها، وبمجرد وصولها يغيب ولا يعود، ليتركها مع زميله. ويتصاعد الموقف إلى مفارقة درامية عندما نرى العجوز تساومه على نفسه، وتدفع عنه الحساب، وعند لحظة الانكسار نراه يهرب منها محتقراً نفسه وكل ما حوله.

البناء التركيبي:

وهكذا نجد أن «القصة المركبة» عند أحمد الشيخ لا تقوم على تسلسل منطقي للأحداث له بداية ووسط ونهاية. وإنما تقوم على مشاهد لا تربط الشخصيات بينها بقدر ما يربطها «الموقف النفسي» فاللقطات الأربع كل منها يشكل بناء مستقلاً بذاته، لكن بعد الفراغ من قراءتها جميعاً ندرك الأثر النفسي الذي تتركه في القارئ، وهو أن كل هذه المشاهد جميعاً تصور معاناة الإنسان مع نفسه ومع المجتمع ومع الحياة.

وهنا نجد أن البطل الحقيقي من المشاهد الأربعة هو «الموقف» و«المعاناة» و«التوتر» إذ لا توجد شخصية محددة الملامح، بل هو «الإنسان» ووضعه في لقطات أحمد الشيخ أنه «ضحية». فالإنسان في المشاهد الأربعة لا حول له ولا قوة في كل ما يحدث له. فشخصيات كل مشهد على اختلافها تتعرض للقهر وللاغتصاب والاعتداء من مجهول يستطيع القارئ الحصيف في المحصلة النهائية التعرف عليه. ورغم أن كل لقطة تنتهي بلا نتيجة مريحة وتترك في النفس فضولاً، فإن هذا الفضول لا يكون فقط عنصر تشويق يستخدمه المؤلف بل يتحول إلى هدف فكري يثير في النفس التساؤل: لماذا يعاني هؤلاء؟!

المعادل الموضوعي:

وإذا كانت «المعاناة» هي البطل الحقيقي لقصة النبش في الدماغ و«التوتر» جوها النفسي فإن «الاغتصاب» و«القهر» هما المعادل الموضوعي للوحدة الفنية في هذه القصة. فكل لقطة من لقطات القصة الأربع تعبِّر بالحركة وبالشعور، وليس بالكلمة عن معاني القهر الذي تعانيه الشخصيات ظالمة ومظلومة. إن اللقطات الأربع ما هي إلا الأربع حالات للاغتصاب الأخلاقي والاجتماعي والاقتصادي الذي يعاني منه أبطال القصة. فكل لقطة تعبِّر عن موقف يُقهر فيه الإنسان ويُغتصب، فاللقطة الأولى تعبير صادق للحدث من حالة احتدام بين رجلين مجهولين، معركة انتهت بلا غالب ولا مغلوب، ومشهد دموي تم أمام الملأ اُغتصب فيه الأمن والحق العام ولا يتدخل أحد من الناس «**لم يبق من الرجلين غير جسدين منهارين عاجزين عن متابعة الضربات... كان الدم ينزف من كلا الجسدين.. كانت الجموع المحتشدة قد تجرأت الآن وزالت مخاوفها فكونت ما يشبه الدائرة حول الرجلين ويدون أن يجسر حذره ومتوجسة في نظراتها إلى الرجلين، بأن في العيون خوفا مريبا...**».

وبهذا التصوير الواقعي للمشهد يُحوِّل أحمد الشيخ إدانة الرجلين إلى إدانة المشاهد نفسه، إنه يُوجه اتهاما عاما للناس الذين وقفوا يتفرجون بلا مبالاة. ولو كتب أحمد الشيخ هذه القصة بعد «حادث العتبة»(*) الشهير لقلنا إنها من

(*) حادث اغتصاب رجل لامرأة تم في وضح النهار وعلى مرأى من الناس في سوق العتبة الشهير بالقاهرة!

أثر ما حدث، ولكنه حس الفنان ورصده الصادق والأمين للواقع الذي يشعر بمرارته في قلبه، ربما قبل أي إنسان آخر. لقد وقفت عواطفنا موقفاً محايداً من الرجلين، وقد صوَّر الكاتب مبررات ذلك حين ترك النهاية مفتوحة بدون معرفة أسباب العراك. ولو جعل للموقف نهاية لما أصبح المشهد جزئية من قصة: فضرورات البناء الفني هنا تتضافر لخدمة الموقف الفكري الذي يسجله الحدث.

واللقطة الثانية تجسيد بالحركة والفعل لاغتصاب حق الإنسان بالأمان والحرية فالرجل الذي يشق الزحام بغية الوصول إلى مقر عمله ليس حباً وحرصاً على هذا العمل وإنما خوفاً الجزاءات الإدارية التي لا ترحم، ومن وجه السيد مدير الشؤون المالية والإدارية المتجهم دوماً. وكان من الممكن أن يصل إلى عمله في موعده لولا أن رجلاً - بلا مقدمات - ألقى القبض عليه وتملكه خوف رهيب صوره الكاتب بهذا الموقف.. «... **لحظتها بال الكائن الحي والمسمى حمزة عبدالعليم حمزة عاجزاً عن التحكم في روحه أو السيطرة على جهازه التحتي الذي انساب!**»، وينتهي الموقف دون أن نعرف مشكلة حمزة عبدالعليم حمزة أو تهمته أو المكان الذي اقتيد إليه.

ويُختتم المشهد بمفارقة درامية ساخرة حين نرى مدير الشؤون الإدارية يؤشر بالقلم الأحمر «غياب» أمام اسم السيد حمزة «**راضياً عن نفسه كل الرضا لأنه يقوم بواجبه القومي في مراقبة الحضور والانصراف كما تقضي اللوائح والقوانين وإلا أصبح الأمر كما يؤكد دائماً فوضى بين الموظفين وهم نوع من الناس يخاف بعينه ولا يستحيي...**»!!.

وفي اللقطة الثالثة نرى حالة الاغتصاب الجسدي تحدث لفتاة تسير بأمان مع ولد تحبه ولا نستطيع فهم هذا «الاغتصاب الجسدي» إلا في إطار الاغتصاب المعنوي الذي عبّرت عنه أحداث اللقطة الأولى والثانية، إنه الإنسان الذي يُقهر من مجهول وتُغتصب حقوقه فيأتي انتهاك العرض من مجهول نتيجة طبيعية للاغتصاب المعنوي، وكانت الخاتمة المفتوحة خسارةً معنوية جسيمة لخصّهما الكاتب بقوله: «... **شعر كل منهما أنه لم يعد قادراً على الاستمرار في السير جنباً إلى جنب فابتعدا...**».

وفي اللقطة الرابعة نواجه حالة اغتصاب عكسية: امرأة عجوز تحاول اغتصاب فنان محتاج، وهي ليست محاولة اغتصاب قهري ولكنه اغتصاب الرضا.. رضا المغلوب والمحتاج.

رضا المغلوب:

وهنا يجسِّد أحمد الشيخ عصب المأساة بسخرية لاذعة، فالاغتصاب بالتراضي أسوأ أنواع الاغتصاب إنه تماماً يساوي مغازلة المحتاجة التي قد تمنعها حاجتها عن قول «لا» إذا لم تكن تعتصم بدين، وبقدر ما يثير المشهد التقزز على مستوى الغريزة فإنه يثير التساؤل ونحن نقرأ « ... **حسبها في أول الأمر سائلة وها هي تدفع الحساب والبقشيش وتتلقى إطراء الساقي وتهانيه أيضاً في كرم مع هيئتها الرثة.. تخرج به مزهوة وتدع له الخجل وحده.. تتقدمه إلى التاكسي بجسارة من يملك.. يهبط متجنباً الاقتراب من عداد التاكسي تاركاً لها حق الدفع للسائق الذي شيعه بنظرة ساخرة..**». صحيح أنه في النهاية يهرب من الاغتصاب الجسدي لكنه كان يعاني مقهوراً من وطء الاغتصاب الروحي والمعنوي الذي وضعه على حافة الاغتصاب الجسدي.

وهكذا نجد الموقف في كل لقطة من لقطات القصة الأربع يبدأ بلا هوية، وينتهي مفتوحاً يتضافر ويحتشد لخدمة الموقف الفكري الذي يسجله الحدث في القصة على العموم. فالحوادث الأربعة لا تنتهي بحكم ولا تُشبع فضول القارئ بنتيجه محددة، فتنتهي المواقف وتنتهي القصة كلها، وتظل القضية مستمرة تقول:

وبعد؟!

وإلى أين؟!

ثم ماذا؟!

إنها تجبر القارئ على التأمل والتفكير والتساؤل:

لما يحدث هذا؟!

الجواب ليس من شأن المؤلف.

وحسب أحمد الشيخ أن أبدع في تصوير «كيف يحدث هذا؟»

وقد اقتضته الإجابة على هذا السؤال النبش طويلاً وكثيراً في الدماغ بشكل يثير الغضب والعجب!.

أبطال أيسخولوس بين حرية الإرادة وحتمية القدر
من منظور التصور الإسلامي

لقد أخطأت بمحض إرادتي نعم بمحض إرادتي
لن أنكر ذلك، وبسبب معونتي للبشر جلبت
المتاعب لنفسي

أيسخولوس على لسان بروميثيوس

تعد الحضارة الإغريقية واحدة من أهم الحضارات التي ظهرت قبل الإسلام، إن لم تكن أهمها على الإطلاق، وذلك لما قدمته للإنسانية من إبداع خالد في مجالات الفكر والفلسفة والآداب والفنون. ويعد المسرح الإغريقي أبا الفنون بحق، فقد اجتمعت في إهابه خلاصة الإبداع الإنساني آنذاك في جميع الفنون القولية والسمعية والمرئية رغم ارتباط موضوعات هذا المسرح بالعقيدة الوثنية الإغريقية التي تؤمن بتعدد الآلهة وخرافات الأساطير التي تصور الحياة على أنها صراع بين الإنسان والآلهة الوثنية.

فما هي الرؤية الإنسانية والفلسفية المقبولة عقلانياً التي طرحتها الدراما الإغريقية؟ وما الذي جعل أعمال كتابها الرواد أمثال أيسخولوس وسوفوكليس وبوريبيديس تقرأ وتعرض إلى اليوم رغم تعاقب الأزمان والمعتقدات؟ وما الذي يمكن أن يكون مقبولاً من هذا التراث الإنساني العظيم من وجهة نظر التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون؟

آراء النقاد:

نظر الكثير من النقاد والباحثين إلى مسألتي «القضاء والقدر» و«الحتمية والضرورة» باعتبارهما أمراً لا جدال فيه، وذلك للارتباط الوثيق بين قضايا المسرح ومعتقدات الديانة الوثنية الإغريقية وأساطيرها التي تقوم على الصراع بين الآلهة المتعددة النزعات والأهواء وبين البشر، ومن هنا جاءت الفكرة الشائعة بأن البطل في المسرح الإغريقي لا حول له ولا قوة في تقرير مصيره، فالكلمة الأخيرة واليد الطولى تكون دائماً للآلهة.

وقد عُرف أيسخولوس بأنه أكثر عظماء التراجيديا الإغريقية الثلاثة ارتباطاً بالدين واحتراماً للآلهة والمقدسات الدينية والأعراف الاجتماعية، الأمر الذي جعل بعض الباحثين يرى أن الإنسان في مسرح أيسخولوس يأتي في الدرجة الثانية من حيث الأهمية بعد الآلهة، ومنهم من يذهب إلى القول بأن الإنسان عند أيسخولوس ليس أكثر من وسيلة لشرح القوانين الإلهية الخالدة[1]. وقد عبر عن هذا المعنى أحد النقاد الغربيين في عبارة مأثورة تحدد اهتمام عظماء التراجيديا الإغريقية الثلاثة وتقول: «كتب أيسخولوس عن الآلهة، وكتب سوفوكليس عن الأبطال، وكتب يوريبيديس عن الناس»[2].

ونرى أن هذه الفكرة الشائعة عن أيسخولوس قد أبعدت بعض الباحثين عن التعمق في دراسة فلسفته وموقفه من الإنسان في مواجهة الآلهة العادلة حيناً والغاشمة حيناً آخر.

وإذا كانت بعض الدراسات النقدية قد عدت التجربة الإنسانية في المسرح الإغريقي عموماً تجربة «محدودة» بسبب الدور الذي تلعبه العناصر الإلهية والأسطورية في الحد من حرية البطل في الاختيار، وأيسخولوس أكثر ارتباطاً بهذه المقولة من زميليه سوفوكليس ويوريبيديس، فهل معنى هذا أن البطل الأيسخولي (نسبة إلى أيسخولوس) إنسان مقهور مسلوب الإرادة؟ وإذا كانت لديه إرادة فما هي حدود حرية هذه الإرادة؟ وإلى أي مدى سيعد البطل الأيسخولي مسؤولاً عن تقرير مصيره، وليس أداة طيعة في يد الآلهة تحركها كيفما تشاء؟

ولا شك أن الإجابة عن هذه الأسئلة ستحدد مدى اهتمام أيسخولوس «بالشخصية الإنسانية» ومدى حريتها في اتخاذ القرار، وموقفها من القدر والحتمية، وهو ما ستبحثه هذه الدراسة من خلال الشخصيات الرئيسية في مسرحيات «**المستجيرات**» و«**السبعة ضد طيبة**» و«**بروميثيوس في الأغلال**» و«**الأوريستيا**».

---

(١) د. أحمد عثمان «الأدب الإغريقي تراثاً إنسانياً وعالمياً» الطبعة الثانية دار المعارف - القاهرة ١٩٨٧م. ص ٢٠٩ - ٢٥٥.

(٢) فرانك م. هوايتنج «المدخل إلى الفنون المسرحية» ترجمة كامل يوسف، د. رمزي مصطفى، بدر الديب، دريني خشبة، محمود السباع، دار المعرفة القاهرة ١٩٧٠م، ص ٢٩.

حاول الفلاسفة والنقاد في العصر الحديث وضع تعريفات تحدد معاني كلمات « القضاء والقدر، والضرورة والحتمية » بحيث يستطيع الإنسان المعاصر التعامل معها وفهمها في إطار ممارسته للإرادة الحرة ، فقد طور برينتيير Brunetiere فكرة الإرادة الحرة بعد هيجل Hegel وأطلق عليها «الإرادة الواعية» في مقاله الشهير «قانون الدراما» Law of Drama (١٨٩٤م) وعرفها بأنها الصراع من أجل تحقيق هدف[١].

ويفسر جورج لوكاش George Lukas في مقاله Sociolozy of Modern Drama القدر بأنه ما يعترض الإنسان من خارج ذاته[٢].

أما جان كوت Jan Kot الذي تعمق في تفسير ظاهرة «القدر» في المسرح الإغريقي في كتابه The Eating of the Gods فيذهب إلى أبعد من ذلك، إذ يرى أن القدر هو عناصر البيئة المحيطة بالشخصية، وهو ما اصطلح على تسميته بالإنجليزية The complementry set[٣]. ويقصد بها الشخصيات الدرامية والأحداث والعناصر الغيبية وكل ما يُحيط بالبطل في بيئته من ظروف مادية ومعنوية يتعامل معها ويتأثر بها. وهذه العناصر تجعل قرار البطل في التراجيديا الإغريقية مثله مثل قرار الإنسان المعاصر ليس حراً حرية مطلقة، بل تشارك فيه، وربما تحد من إرادة صاحبه ظروف البيئة المحيطة به، ومن هنا تسقط هذه النظرية المقولة الشائعة بأن التجربة الإنسانية في الدراما الإغريقية يحكمها فقط عنصر الآلهة الوثنية والخرافية.

وعلى أساس هذه الرؤية النقدية الحديثة يمكن القول إن الأحداث الدرامية ما جاءت إلا لممارسة البطل التراجيدي إرادته الحرة في اتخاذ القرار الذي يحدد مصيره، ونعتقد أن أرسطو كان محقاً في إعطاء أهمية كبرى لفكرة الهامارتيا Hamartia «الخطأ التراجيدي» والتي يمكن تفسيرها

(1) Brunetiere, Ferdinand, "The law of Drama" in Dramatic theory and Criticism. Edited by Dukore Bernard F. Holt Rinehart and Winston Inc., NewYork, 1970. p 721.

(2) Lukas, George "Sociology of Modern Drama" in the theory of the Modern stage, Edited by Eric Bently, Benguin Books, Dalas 1976, p 427.

(3) Kott, Jan, The Eating of the Gods, Trans, by Boleslaw Taborski and Czerwinski, Random House, New york, 1973 p.243.

في ضوء المفهوم النقدي الحديث بأنها نتيجة طبيعية لبشرية البطل التراجيدي، فالبطل التراجيدي الإغريقي إنسان يتأثر بالبيئة المحيطة به، وهو في هذا لا يختلف عن الإنسان في أي مكان وزمان، ولهذا السبب اتخذ الكثير من نظريات العلم الحديث من بعض شخصيات الدراما الإغريقية نموذجاً لها، فقد أقام سيجموند فرويد Sigmund Freud نظريته المعروفة على شخصية أوديب، ويعتقد رينر ماريا Rainer Maria أن الإنسان المعاصر قد جعل من أورفيوس Orpheus نموذجاً له، واعتبر ألبير كامو Al-bert Camus سيزيف Ssyphus رمزاً للامعقولية الإنسان ، ويرى كارل كيريني Karl Kerenyi في بروميثيوس Prometheus النموذج الأصلي لوجود الإنسان(١). وفي ضوء هذه المعطيات الفكرية والفلسفية الحديثة للتراجيديا الإغريقية نرى في مسرحيات أيسخولوس أرضاً خصبة لمزيد من الدراسة والتفسير.

ملك أرجوي.. الإرادة الثالثة

تحتوي مسرحية «**المستجيرات**» على ثلاثة «قرارات» لإرادات ثلاث، قراران قد اتخذا قبل بدء المسرحية من قبل إرادتين قويتين وهما قرار داناؤوس وبناته الخمسين في رفض الزواج من أبناء عمهن مهما كلفهن ذلك من عناء، وفي مقابله القرار المضاد له وهو قرار أبناء أيجيبتوس الخمسين الذين يصرون على إجبار بنات عمهم على الزواج منهم بالقوة والإكراه، وأمام هذا الإصرار العنيد قررت البنات الهرب مع أبيهن من مصر إلى أرجوس وطن أمهن الأول، وهناك يلجأن إلى ملك البلاد بيلاسجوس ويطالبنه بحق الحماية واللجوء، ومن هنا تبدأ أحداث المسرحية التي تضع الإرادة الثالثة أمام خيار صعب، إذ تطالب بنات داناؤوس ملك أرجوس قبول لجوئهن، فيجد نفسه في مأزق، فهو إن رفض لجوءهن فإنهن سيلوثن معبد المدينة بدمائهن لاعتزامهن الانتحار هناك، وسيخرق بهذا أصول الضيافة ونظام الحقوق الدينية للاجئين، ومن ناحية أخرى إذا قبل فإنه سيقود بلاده إلى حرب ماحقة مع

(1) Miller, David, Orestes: Myth and Dream as Catharsis in Myth, Dream and Religion (Edited) by Joseph Campbell, E.P. Dutton Co. INC. New York, 1970, p. 26.

المصريين، وبعد حيرة طويلة، وحتى لا يتحمل المسؤولية وحده قرر ملك أرجوس أن يستشير شعبه الذي أشار عليه بالموافقة فكانت هذه الإرادة الثالثة التي حققت القرار الذي يتوقف عليه الحدث الدرامي الأساسي في المسرحية وهو مصير بنات داناؤوس. فكان قراره قراراً حراً اتخذه بعد تفكير وتدبر لا دخل للآلهة أو الخرافة اللامعقولة فيه.

والحقيقة أن الإرادات الثلاث جميعاً في المسرحية كانت مدفوعة بدوافع داخلية دونما إكراه من عناصر خارجية، وصاحب كل إرادة اتخذ قراره وهو مدرك لمخاطره، ومن هنا كان إصرار بنات داناؤوس على التأكيد بأن قرارهن برفض الزواج والهرب كان بمحض إرادتهن الحرة، وذلك ما قلنه حال وصولهن الشاطئ الإغريقي:

«... **فقد فررنا من الأرض المتاخمة لحدود سوريا، ونحن نفر في الواقع لا بسبب قرار أصدره الشعب لارتكابنا أعمالاً دامية، بل كان ذلك بمحض إرادتنا..**»(١).

وبما أن الحدث الدرامي الأساسي في المسرحية يتمثل في القرار الذي سيتخذه بيلاسجوس ملك أرجوس، فإن هذا القرار ظل المحور الذي دارت حوله الأحداث وارتبط به مصير بنات داناؤوس. وقد استمد هذه الأهمية الدرامية لكونه القرار الوحيد الذي نتج في خضم الأحداث بعد بدء المسرحية، وإذا كان بعض النقاد قد أخذ على أيسخولوس تردد ملك أرجوس في اتخاذ القرار(٢). فإن هذا في رأينا يُحسب له لا عليه، لأنه يدلل على الطبيعة البشرية لشخصيات أيسخولوس المعروفة بحزمها وقوتها بل وجبروتها، وقد عبر ملك أرجوس أكثر من مرة عن طبيعته البشرية من خلال شعوره بجسامة «القرار» الذي سيتخذه وما سيترتب عليه من عواقب: «**إني لفي حيرة من الأمر يتملكني الخوف من أن أفعل أو لا أفعل وأدع الأمر للقدر**»(٣).

(١) د. إبراهيم سكر، أيسخولوس (دراسة وترجمة)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٢م، ص ١٥٥.

(٢) د. عبدالله حسن المسلمي، أيسخولوس، مكتبة سعيد رأفت، القاهرة، ب.ت، ص٧٦.

(٣) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق، ص ١٦٧.

ويقول في موضع آخر: « ... **الواقع أن دخولي في هذا النزاع سيجلب لي الضرر، ومع ذلك فإني أفضل أن أكون جاهلاً من أن أكون عليماً بفن التنبؤ بالشر، ولعل حكمي لا يصدق، وتسير الأمور على خير ما ينبغي**»(١).

وهذا يؤكد على أن الملك شخصية رصينة عاقلة صاحبة حكمة تدبر الأمر من كل وجوهه قبل الإقدام على اتخاذ قرار، ومن حكمته وتواضعه أنه أعاد أمر اتخاذ القرار للشعب، وإن كان في الحقيقة هو الذي أوحى للشعب باتخاذه لصالح بنات داناؤوس. فما أخبر به داناؤوس بناته بعد سماعه لخطاب الملك لشعبه يؤكد هذا الرأي:

«**بمثل هذا الخطاب المقنع تكلم ملك البيلاسجيين بما فيه صالحنا، محذراً المدينة ألا تعمل في وقت من الأوقات المقبلة على إثارة غضبة الإله زيوس حامي حمى اللاجئين، وأعلن أيضاً أنه ما إن يظهر أمام المدينة تدنيس مزدوج من الأجانب والمواطنين، فإن هذا سيكون دليلاً على حلول كارثة لا سبيل إلى درئها، وعندما سمع شعب أرجوس هذه الكلمات أعلن موافقته على ذلك برفع الأيدي، دون انتظار لإعلان المنادي**»(٢).

ومع ذلك فإن الملك الذي كان في البداية متردداً في حزم أمره اتخذ قراره قبل أن يخاطب الشعب، ولو لم يكن ذلك رأيه لما اتخذ ذلك الأسلوب الإعلامي المعروف لدى القادة في مخاطبة الجماهير لإقناعهم بتأييد رأي ما، وكان للتأثير النفسي الذي فعلته كلمات الملك في التحذير من «غضب زيوس حامي حمى اللاجئين» من جهة وعن «تدنيس المدينة» من جهة أخرى دوره الكبير في موافقة الشعب، ولهذا نجد أن قرار قبول لجوء بنات داناؤوس قرار بشري مئة في المئة اتخذه ملك أرجوس بكامل وعيه وأبدى استعداده لتحمل تبعاته.

أيتوكليس.. مع سبق الإصراع

في مسرحية «**السبعة ضد طيبة**» يتم التعامل مع الحرب بين اثنين من أبناء أوديب وهما إتيوكليس وبولينيكيس، فالأخ الأكبر بولينيكيس طرد من العرش

---

(١) نفسه المصدر السابق. ص ١٦٩.

(٢) نفسه، ص ١٧٥.

ولجأ إلى مملكة أرجوس حيث كوّن جيشاً يقوده ستة من أبطال أرجوس هو سابعهم، وحاصر مدينة طيبة التي تضطرب تحت حكم أخيه وتدور فيها أحداث المسرحية.

في تشكيل درامي أشبه بما حدث في «المستجيرات» تقوم المسرحية على ثلاثة قرارات مصيرية، القرار الأول كان قد تم اتخاذه بالفعل قبل بدء المسرحية من طرف بولينيكيس الذي يحاصر الآن مدينة طيبة، والقرار الثاني اتخذه إتيوكليس استجابة للقرار الأول، ورد فعل له، وبه تبدأ أحداث المسرحية، وهكذا نجد أن الطرفين الرئيسيين في الصراع قد اتخذا قرارهما وشرعا في تنفيذه، وبالتالي فإن ما تقدمه لنا أحداث المسرحية ليس إلا نتيجة له، فبولينيكيس يحاصر طيبة، وإتيوكليس يصر على الدفاع عنها والبقاء على العرش مهما كلّفه الثمن، بالعناد نفسه الذي أصر فيه أبناء أيجيبتوس على مطاردة بنات عمهم وأصرت فيه بنات داناؤوس على رفض ذلك، ومن هنا يكون القرار الثالث في المسرحية هو قرار أنتيجون - على افتراض أن هذا الجزء أصيل في المسرحية - وهو يشبه من هذه الناحية قرار ملك أرجوس في «المستجيرات» فهما قراران ينبثقان من صميم الأحداث الدرامية وتحتمهما الظروف المحيطة بكل منهما مع الفارق، فإنه في حالة ملك أرجوس كان قد فكر وتدبر، بل تردد لأن نتيجة قراره لم تكن تخصه وحده، بل ستنعكس على شعبه ودولته، وفي مسرحية أنتيجون نجد أن أنتيجون تتخذ قرارها عن قناعة تامة وعزيمة صارمة وإرادة لا تلين، فقد أبدت استعدادها لتحمل نتيجة قرارها وهي أعلم الناس بعواقبه، لكن إدراكها أنها ستتحمل وحدها هذه العواقب أبعد عنها ما خالج ملك أرجوس من تردد، وهذا هو الفارق بين قرار يتحمل نتيجته «فرد» وآخر يتحمل نتيجته «شعب».

ومع ذلك فإن إتيوكليس هو الشخصية الرئيسية في المسرحية، فهو يظل موجود على خشبة المسرح معظم الوقت، وهو «محور الحركة» الدرامية فيها وأساس التوتر النفسي الذي تعيشه كل الشخصيات المعنية الظاهرة والخفية.

أعطى أيسخولوس إتيوكليس نفس الفسحة الكافية من الوقت لاتخاذ قرار بعد التروي والتأمل والتفكير كالذي فعله ملك أرجوس في «المستجيرات» لكن

شتان بين الشخصيتين، فإتيوكليس بطبيعته طاغية لا يثق في غيره ولا يحسب حساباً لأحد، مغرور لديه من الثقة بنفسه ما يغنيه عن التردد والتفكير، ثم إنه كان على وعي تام باللعنة التي أصابت آل لايوس وعلى علم بنبوءات والده أوديب. ومع ذلك فقد كان إتيوكليس على عكس أبيه، فأوديب حقق النبوءة وهو يحاول الهروب منها، أما إتيوكليس فقد سار إليه بقدميه رغم أنه على وعي وعلم به حين اتخذ قرار مواجهة أخيه:

«**أي جنس أوديبوس الذي أنتمي إليه، أيها الجنس الغارق في الدموع، يامن أصابته الآلهة بالجنون وصبت عليه غضبها.. ويل لي... الآن تحققت لعنات أبي...**»[1].

ومع ذلك فقد قرر مواجهة أخيه بولينيكيس على البوابة السابعة بنفسه، فكان يخطو حثيثاً نحو تحقيق لعنات النبوءة على آل لايوس: «... **ومن ثم فإني سوف أذهب لملاقاته بنفسي، أهناك من يجدر به أن يفعل ذلك أكثر مني؟ سأتخذ مكاني أمامه قائداً لقائد، وأخاً لأخ، وعدواً لعدو، فلأحمل درعي بسرعة، لعلي أتقي بها الرماح والحجارة...**»[2].

لم يفكر إتيوكليس لحظة في الفرار من «قدره» وتجنب مواجهة أخيه، وارتكاب جريمة سفك الأخ لدم أخيه رغم تحذيرات ونصائح الجوقة فضلاً عن إدراكه لخطورة ما هو مقبل عليه، الأمر الذي يدل على أنه قد اتخذ قراره ذاك بإرادته الحرة ودونما أدنى ضغوط عليه تجبره على ذلك، فقد كانت حرية الاختيار أمامه أكبر مساحة من تلك التي أتيحت للملك أرجوس الذي كان عليه أن يختار أحد طريقين لا ثالث لهما، أما إتيوكليس، فقد كان بإمكانه تجنب الاقتتال مع أخيه.

وليس من شك في أن إتيوكليس بقرار الخروج لقتال أخيه لم يخرج متحدياً أخاه فحسب بل خرج متحديا «النبوءة» والقدر» ويمكن تفسير هذا السلوك في ضوء فهمنا لمعتقدات أيسخولوس الدينية بأنه أراد أن يقدم في شخصية إتيوكليس نموذجاً للإنسان الأناني المغرور الذي لا يؤمن إلا بنفسه فسعى

(١) المصدر السابق. ص ٢١٦.

(٢) المصدر السابق. ص ٢١٦.

بقدميه نحو حتفه، وليس أدل على ذلك من أنه عندما قرر مواجهة أخيه لم يتذكر إلا درعه الذي اعتقد أنه سيحميه في قوله: «**فلأحمل درعي بسرعة، لعلي أتقي بها الرماح والحجارة**» ولم يضع وزناً لما قال به «الغيب» ولم يفكر في اتقائه لأنه على أغلب الظن لم يكن مؤمناً به، وقد عبر عن هذا المعنى للجوقة (نساء طيبة) عندما كانت تدعو الآلهة لحماية المدينة من ويلات الحرب، فزجرها بغرور، وأكد أنه لا فائدة من نداء الآلهة في هذا الوقت، لأنه قد اتخذ قراراً لا رجعة فيه، ودعا الناس إلى الاعتماد على إرادتهم وقوتهم الذاتية، وليس على قوة الآلهة التي لا يمكن التنبؤ بها، وهدد بكبرياء:

«**والآن لو أن أي إنسان – رجلاً كان أو امرأة – كائناً من كان لا يطيع أمري فسوف أصدر قراراً بإعدامه، ولن يكون أمامه بأي حال مفر من الموت رجماً بالحجارة على يد الشعب...**»[1].

وفي موضع آخر يسخر إتيوكليس، ويعبر عن عدم اكتراثه بالآلهة عندما تُذكره الجوقة بحرمة سفك دم الأخ فيقول: «**يبدو أن الآلهة لم تعد تهتم بنا على أي حال، فالخدمة التي يتوقعونها منا بإعجاب هي أن نفنى، فلماذا إذن يتحتم علينا أن نتزلف للدمار المقدر علينا؟**»[2].

وقد لا يكون صحيحاً ما يعبر عنه من حين لآخر عن إيمانه «بالقدر» وحلول «لعنة أوديب» فلعل ذلك لم يكن إلا حيلة لا شعورية يغطي بها رغبته الحقيقية وهي الأمل في النصر والاستمرار في السلطة حتى ولو كان ثمن ذلك دم أخيه، لهذا كان استبعاده للهزيمة واضحاً في معظم أقواله واستبعاده للهزيمة يعني عدم اعتقاده في حلول اللعنة ومصداقية القدر، ومن هنا أقام فلسفته على تفسير جديد للعنة أبيه يتفق مع هواه:

«**نعم، فإن لعنة أبي العزيز، تلك اللعنة البغيضة المهلكة، تحوم حول عيني الجامدتين اللتين لا تستطيعان البكاء، وتهمس قائلة: النصر والغنم أولا، ثم الموت بعد ذلك**»[3].

---

(1) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق. ص ١٩٩.

(2) نفسه. ص ٢١٤.

(3) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق. ص ١٩٩.

ولكنه عندما يجد نفسه محاصراً بأسئلة الجوقة المحرجة يلجأ إلى الحديث عن «حتمية القدر» وهو يدرك أن «القدر» في هذه الحالة لن يكون إلا نتيجة حتمية لرغبته الشخصية التي تسعى إرادته لتحقيقها:

«الجوقـــة: لا تسلك أنت هذا السبيل دفاعاً عن البوابة السابعة.

إتيوكليس: أقول لك إن كلامك لن يثنيني عن مضاء عزمي.

الجوقـــة: نعم، فمع أن النصر شيء بغيض، إلا أن الإله يمجده ويعظمه.

إتيوكليس: لا يليق برجل محارب أن يحتمل مثل هذا الكلام.

الجوقـــة: ولكن أتريد أن تسفك دم أخيك؟

إتيوكليس: لا مفر من النكبات التي تنزلها بنا الآلهة»[1].

يُعبر إتيوكليس في هذا الموقف عن إرادة قوية تقودها رغبة عارمة في تحقيق ما قرره لنفسه بنفسه عن وعي كامل بكل الاحتمالات التي سينجم عنها تصديه للبوابة السابعة، لهذا فإن حديثه عن القضاء والقدر بأنه «لا مفر من النكبات التي تنزلها بنا الإلهة» قد لا ينبثق عن إيمان عميق بالقدر كما سبق أن رأينا بقدر ما يستغله في هذا الموقف لتبرير قراره بمواجهة أخيه في تحدٍ صريح.

ولم تكن هناك كبرياء تتحدى غطرسة إتيوكليس وتوازيها في قوة الإرادة إلا القرار الذي اتخذته أنتيجون بعد مقتل أخويها كل منهما بيد الآخر، وإصرارها على دفن جثة بولينيكيس التي حرّم مجلس المدينة دفنها.

« ... فإني سأدفنه وسأجازف بدفنه، فهو أخي، ولن أشعر بأي خجل عندما اتهم بالعصيان والخروج على طاعة الدولة.. لن تنهش الكلاب المسعورة لحم جسده، أرجو ألا يفعل ذلك أحد.. إني امرأة، ومع ذلك فإني سأدبر له قبراً، حتى لو حملت الثرى بين طيات ردائي الرقيق، سأدفنه لا محالة...»[2].

هذه الكلمات التي صرخت بها أنتيجون وهي تعلن قرار دفن أخيها تعتبر من أقوى صيغ التعبير الدرامي التراجيدي المجسدة لصلابة الإرادة الحرة في مسرح أيسخولوس.

---

(١) نفسه. ص ٢١٩.

(٢) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق. ص ٢٣١.

بروميثيوس مسؤولية الإرادة:

وفي مسرحية «**بروميثيوس في الأغلال**» نجد الحدث الدرامي الأساسي يأتي نتيجة لممارسة بروميثيوس لإرادته الحرة واختياره مواجهة الإله زيوس، وهو يعرف جيداً أنه باختياره ذلك القرار - قرار منح النار للإنسان - سيتعذب وسيعاني وحده، ولن يطلب المساعدة من أحد حتى من أخيه، ظل بروميثيوس مصراً على اختياره أثناء عذابه متحملاً مسؤولية كاملة مدركاً لكل عواقبها، ما أعظم هذه «الإرادة» وثقل الإحساس بالمسؤولية وهو يكرر للجوقة أنه أخطأ بمحض إرادته:

«**لقد أخطأت بمحض إرادتي، نعم بمحض إرادتي، لن أنكر ذلك، وبسبب معونتي للبشر جلبت المتاعب لنفسي**»[١].

ومع ذلك ورغم هول العذاب الذي كان يعانيه بروميثيوس فإنه لم يمر بلحظة ندم قط على ما فعل، بل كان على العكس من ذلك يفاخر بما قدم للبشر في كل مناسبة مؤكداً حرية اختياره معبراً عن إرادته الحرة، فهو في نهاية خطبته الطويلة في الدفاع عن نفسه وتفنيد اتهامات زيوس أمام الجوقة يقول بكل فخر واعتزاز: «**أنا الذي وضعت البشر في المقام الأول من عطفي، الا أعتبر جديراً بهذا العطف**»[٢].

وفي نهاية حديث طويل روى فيه بالتفصيل كل ما قدمه للبشر من فنون يقول للجوقة مرة أخرى مفاخراً: «... **ولتعلمي بالموضوع كله باختصار في كلمة موجزة هي: أن كل ما لدى البشر من فنون إنما هو من بروميثيوس**»[٣]. وعندما يُعرِّف «إيو» بنفسه بعد أن حدثته عن تعاستها يقول لها بفخر وهو يرتفع فوق آلامه: «**إن من ترين هو بروميثيوس الذي أعطى البشر النار**»[٤]. وكان يجد في تلك الكلمات سلوته الكبرى وعزاءه العظيم وهما يعكسان رضاه التام عن «قراره» و«اختياره».

---

(١) نفسه. ص ٢٤٦.

(٢) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق. ص ٢٤٤.

(٣) نفسه. ص ٢٥٤.

(٤) نفسه. ص ٢٥٨.

أجاممنون.. الخيار الصعب

أما ثلاثية «**الأوريستيا**» فهي تقوم على قرار اتخذه أجاممنون قبل بدء الأحداث، وهو القرار الذي ضحى فيه بابنته إفيجينيا، وبصرف النظر عن الإطار الأسطوري، فقد ناقش النقاد مدى الحرية التي أتيحت لأجاممنون ليتخذ قراره، في أن يقود جيشه أو لا يقوده. كان مأزقه التراجيدي إما أن يكون أبا أو يكون قائداً؛ لأنه لا يستطيع أن يكونهما معاً. انقسم النقاد الغربيون المختصون في التراجيديا الإغريقية إلى فريقين في الإدلاء بالرأي في هذا الأمر. يرى نقاد أمثال دودس Dodds وكيتو Kitto أن أجاممنون اتخذ قراره ذاك بمحض إرادته الحرة. بينما يرى باحثون آخرون مثال بيج Page وريفير Rivier أنه لم يكن أمام أجاممنون إلا خيار واحد وهو قبول التضحية بابنته، إذ لم يكن من المعقول أن يعطل هذا القائد الكبير مسيرة جيشه الجرار(١).

ومع ذلك فإننا نرى رأي الفريق الأول، وهو أن أجاممنون قرر مختاراً التضحية بابنته، وهو لم يتخذ هذا القرار إلا بعد تردد وتفكير طويلين. سنجد أن «الخيار الصعب» الذي تعرض له أجاممنون لا يزال كل إنسان مؤتمن على مسؤولية عامة يتعرض له في كل مكان حين يُخير بين أمنه الشخصي وأمن وطنه أو حين يخير بين مصلحته الذاتية أو إرضاء ضميره رغم ما سيلحقه من ضرر. وفي مثل هذه الحالة يمكن القول: إن أجاممنون اختار إنقاذ ما كان يعتقد أن فيه كرامة شعبه على إنقاذ حياة ابنته، وهو عمل وطني بمقاييس العصر الحديث، فضلاً عما في ذلك من تعزيز لمكانته كقائد عسكري عظيم بين جنوده.

فإذا استبعدنا الانطباع الذي رسمته لنا الأسطورة لاستحقاق أجاممنون عقاب الآلهة أرتميس لغروره الزائد، وحكمنا على شخصيته التي رسمها له أيسخولوس في مسرحية «**أجاممنون**» وجدناه متواضعا - ظاهرياً على الأقل - فقد رفض ثم فكر ثم تردد عندما عرضت عليه كليتمنسترا أن يمشي على الطنافس الأرجوانية تكريماً له، فخاطبها معتذراً بأن ذلك ليس من حقه:

---

(1) Lioyd-Gones, Hugh, "The Guilt of Agamemnon" in Grek Tragedy, Modern Essays in Criticism. Edited by Erich Segal, Harper and Row, Publishers, New York, 1983, p. 57.

«ثم أرى سيدتي الكريمة، تُفسدني ببهرج النساء، وتحتفي بي كملوك الشرق، تعفر الجبين عند قدمي، لتتعالى نبرة الولاء، لا تفرشي هذا البساط القاني، فالأرجوان نقمة الملوك، يجعل كل خطوة أخطوها تفيض رهبة وكبرياء، فهذه الأبهة العظيمة، تليق بالآلهة الكريمة، ولا يجوز أن يسير فان، على بساط المجد كالأرباب، أرجو إذن أن تجعلي تحيتي تحية لبشرٍ فانٍ لا لإله خالد جبار»[1].

ورغم هذا الإدراك الكامل لخطورة ما تدعوه إليه زوجته، فقد قرر أجاممنون أن يمشي بقدميه إلى حتفه على «بساط الموت» فكان ذلك اختياره بكامل إرادته الحرة لأنه كان بإمكانه أن يطابق «القول» بـ «الفعل» وكان تبريره منطقياً بالرفض، وما كانت كليتمنسترا لتجبره على ذلك، فإذا كانت حرية الاختيار بالغة الصعوبة ضيقة الحدود في (أوليس) لأنه خُير بين أمرين كلاهما مُرَّ، إما أن يضحي بابنته أو يخسر الحرب، فإن مساحة الحرية هنا في هذا الموقف ليس لها حدود، إذ لن ينجم عن اختياره عدم المشي على البساط إلا سلامته، وهو أمر يؤكد أن أيسخولوس حتى عندما يقود بطله إلى «قدره» فإنه يجعله يسير إليه بمحض إرادته وفي مساحة واسعة من حرية الاختيار وبمقدمات منطقية تبرر كل فعل.

إن من يدرس الأبعاد التفسيرية للحوار الذي دار بينه وبين كليتمنسترا، وهو حوار حميم بين زوج وزوجته، سيجد فيه قائداً منتصراً عاد مرهقاً من ساحات القتال بعد غياب سنوات طوال، تستقبله زوجته بكلمات الحب والوفاء والإخلاص، فيستمع إليها منتشياً، وهو خالي الذهن عما تدبره له في الخفاء، فهل نراه يرفض لها طلباً؟

كليتمنسترا: حقق رجائي وامش في انتصار.

أجاممنون: كلا، فلن أعدل عن قراري.

كليتمنسترا: هل خاف سيدي من البغاة، فعاهد الأرباب في الصلاة.

أجاممنون: ثقي بأني مدرك تماماً.

---

(1) د. لويس عوض (دراسة وترجمة)، ثلاثية أوريست، أيسخولوس، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٨٧م، ص ١٢٤.

كليتمنسترا: **ماذا ترى بريام كان يصنع؟ لو جاءه النصر أكان يقنع؟**

أجـاممنون: **لا شك، يا سيـدتي غـريمي كـان يمشي على الأديم، على طنافس من النجوم.**

كليتمنسترا: **لا تخش لوم لائم أثيم.**

أجاممنون: **لكن همس الناس كالهزيم.**

كليتمنسترا: **لا يسلم المرء من الحساد إلا إذا خلا من الأمجاد.**

أجاممنون: **الحرب ليس صنعة النساء، وليس اللجاج شيمة الحياء.**

كليتمنسترا: **والغار لا يزدان بالعناد فاخضع لقولي وأجب مرادي.**

أجاممنون: **هل تطلبين النصر بالإصرار؟**

كليتمنسترا: **بل برضاك أطلب انتصاري**(١).

إنه أسلوب زوجة تعرف كيف تستدرج زوجها إلى ما تريد، وهي أدرى الناس بمكامن ضعفه، وأخبر الناس بحقيقة نفسه، فقد بدأ الحوار قوياً منبئاً باستعصام أجاممنون ورفضه الأكيد: «**كلا.. فلن أعدل عن قراري**» ولكن كليتمنسترا عرفت كيف تدك حصن قوته باستفزازه بأن عدوه بريام «بريامـوس» لن يتردد في المشي على البساط لو جاءه النصر، فأحدث هذا القول شروخاً في موقف أجاممنون الصلب، وبدأ تراجعه يتمثل في نوع الحجة التي يتذرع بها لرفضه، فلم يعد يذكر غضب الإلهة بل هو الآن يخشى فقط كلام الناس «**لكن همس الناس كالهزيم**» واستطاعت كليتمنسترا أن تنفذ من هذه «الثغرة» التي أحدثتها في نفسه بالتأكيد له بأن كل صاحب مجد محسود، أي أنه لن يسلم من الحسد في كل حال، فانهار بذلك ما تبقى في نفسه من «رفض» إذ أدركت كليتمنسترا أنه لم يعد لديه ما يقوله حين حاول إسكاتها بقوله «**وليس اللجاج شيمة الحياء**» فعاجلته بسهمها الأخير حين طلبت منه أن ينصاع لرأيها، ويجعل ذلك الانصياع زينة انتصاره، ثم تضرب ضربتها الأخيرة في النهاية حين تؤكد له أنه يسعدها أن تراه ينصاع لها باختياره لا بإصرارها؛ لأنها تعرف أنه لن ينصاع بالعناد، ومن هنا جاءت التورية في جملتها الأخيرة له التي انتزعت فيها موافقته حين قالت له: «**بل برضاك أطلب انتصاري**»

(١) المصدر السابق، ص ١٢٥.

وانتصارها هو أن يلقى حتفه على يديها ويسير نحوه برضاه وقد فعل، ومع ذلك فهو عندما قرر أن «يفعل» وهو مدرك لما يفعل، فقد احتاط بالتواضع لغضب الآلهة فآثر أن لا يطأ البساط بنعليه، وأمر بخلعهما ليسير حافياً، وبهذا حاول أجاممنون إقناع نفسه أن لا بأس من النزول عند طلب كليتمنسترا:

«**ما دام هذا رأيك الأخير، إذن فقولي لبنات القصر أن ينزعوا من قدمي صندلي فوراً لأتقي عيون الآلهة، فلا تصيبني بالضربات إذا رأتني أطأ الطنافس، وتحت نعلي أضع النفائس التي اشتريت بالفضة العزيزة، كأنني أختال في ازدراء، على النعيم الذي وهبته الآلهة**»(١).

وبهذا «الاجتهاد» في الرأي ظن أجاممنون أنه قد أرضى زوجته وأمن غضب الآلهة في آن واحد، وقد يكون ذلك أيضاً تحقيقاً لرغبة لا شعورية في نفسه وهو ما قد ينسبه البعض للغرور الكامن في أعماقه عرفته فيه كليتمنسترا فعرفت كيف تنفذ إليه وتستخرجه من أعماقه.

أوريست .. الإرادة الواعية:

وبالمثل نجد أيسخولوس يجعل أوريست (أوريستيس) بن أجاممنون في «**حاملات القرابين**» يتحرك في مساحة كبيرة من حرية اتخاذ القرار كتلك التي أتيحت لأبيه أجاممنون. إن حيرته التراجيدية في خصوصيتها وظرفها الأسري الحساس أسوأ من مأزق أجاممنون عندما طلب منه التضحية بابنته، فالمطلوب من أوريست هو الانتقام لمقتل أبيه من أمه، وبالرغم من أن الإطار الأسطوري يقول بإن ثأر أوريست لأبيه «حتمية» يقتضيها الانصياع لأوامر الإله أبوللو: «**فليس إلا الثأر والقصاص، وهو أبوللو ملهمي بأنني لو قصرت يدي عن القصاص، فتحت كوة من الجحيم، تنهش روحي نارها المستعرة**»(٢).

وقد تحولت هذه «الحتمية» إلى تأملات طويلة يبديها أوريست أمام رئيس الجوقة تذكرنا بتأملات هاملت في مناجاته الداخلية وهو يعاني المأزق نفسه.

---

(١) المصدر السابق، ص ١٢٥-١٢٦.

(٢) المصدر السابق ص ٢٧٢.

لقد ظلت مأساة أوريست النفسية أن الشخص المطلوب الثأر منه هو أمه، وظل هذا خافياً في لا شعوره طوال فترة الإعداد للانتقام تحت تأثير البكاء على أبيه، والعهد الذي وعد به أبوللو، والخوف من مطاردة ربات الانتقام له كما جاء في النبوءة، ومع ذلك فإن فكرة «الحيرة» الكامنة في أعماقه تظهر أحياناً بين السطور من خلال الأسئلة التي يطرحها والتي تبدو كأنها محاولة منه لوأد اللحظات التي يستشعر فيها هول جريمة قتل الأم.

«لابد من عزم ومن إنجاز! ولا مفر الآن من إجهاز، حتى ولو شككت في ظنوني، هناك ألف حافظ مسنون، يحفزني إلى طلب الثأر...»[1].

وهكذا يتوارى الإحساس العميق بالخوف من ذنب قتل الأم أمام الصوت العالي لواجب الثأر لمقتل الأب الذي يحثه عليه أبوللو، ولكنه عندما يقف أمامها وجهاً لوجه وتُذكِّره بأنها أمه وتؤنبه محذرة:

«لا، قف مكانك! لا تثر يا ولدي: ولتحترمني، واحترم صدري الندي، وهو الذي كان كالينبوع يجري فيروي فمك الرضيع.. كم نمت فوقه بلا دموع...»[2].

ولامست هذه الكلمات شغاف قلب أوريست فانبجست في نفسه المشاعر الدفينة في أعماقه التي يحملها لأمه، فشعر بالرحمة نحوها والخوف من ارتكاب جريمة قتلها، ولم يجد ملاذاً يلجأ إليه إلا صديقه بيلاد (بيلاديس) لعله يحل له ما تعانيه نفسه من اضطراب وحيرة، وهو يتمنى في أعماقه أن يشجعه على تجنب قتل أمه لكن بيلاديس يخيب ظنه:

«أوريست: قل لي أيا بيلاد ما الصواب؟، هل أحجم الساعة عن عقاب، لمن ينبغي لها الإعظام للأم بما ينبغي لها من إكرام.

بيلاديس: أين إذن حلفانك الرهيب، لأبوللو قارئ الغيوب، روى عليك الخافي من المحجوب»[3].

وإلى هنا يكون أوريست قد تحلل من التزامه لأبوللو بقتل أمه، بل نسي ذلك تماماً، وأصبح حراً في اتخاذ قراره بمحض إرادته، فما قاله له

---

(١) المصدر السابق، ص ٢٧٥.

(٢) نفسه ص ٣٢٩.

(٣) نفسه ص ٣٢٩- ٣٣٠ .

بيلاديس ليس أكثر من «تذكير»، وهذا ما يجعلنا نجادل بأن «قرار» أوريست الأخير بالثأر من أمه كان التزاماً لقسمه مع نفسه أكثر من كونه تنفيذاً لأوامر أبوللو، ونعتقد أن حريته الحقيقية في اتخاذ القرار تجلت بوضوح وهو يقف أمام أمه وجهاً لوجه، وكان عليه أن يقرر أن يقتلها أو لا يقتلها وهو مدرك كل الإدراك أنه لن يسلم في كلا الحالين من العذاب، وهذا ما جعل أوريست أكثر أبطال أيسخولوس حيرة وتمزقاً في معاناته النفسية، لهذا وجدناه إلى آخر لحظة غير واثق إن كان عليه أن يقتل أمه انتقاماً لدم أبيه وشرفه أم لا.

ومع ذلك فهو كما يرى رولو مي Rollo May كان في سلوكه لا يدع مجالاً للشك في «إرادته الواعية» فقد كان في أكثر من موقف في المسرحية يؤكد مسؤوليته الكاملة، ولم يحاول قط أن يتحلل من تبعات فعله أو «يلقي بعيوبه على اللاوعي كما يفعل بعض أدعياء المرض النفسي الذين يقولون إنهم فعلوا ما فعلوا لا إرادياً، أو أنهم كانوا مجبرين على ذلك»(١). وكان بإمكان أوريست أن يتحلل من مسووليته بحتمية القدر وبإرادة أبوللو ولكنه لم يفعل.

مسؤولية الإرادة:

ومن واقع هذا كله نخلص إلى القول بأن أبطال أيسخولوس ليسوا شخصيات هامشية تحركها الآلهة كيفما تشاء، وليسوا من مسلوبي الإرادة بحيث يخضعون لما تمليه عليهم النبوءات فيستسلمون لها دون وعي أو تفكير، بل هم إذا ما جعلنا ظروف البيئة الأسطورية - رمزاً لظروف البيئة الاجتماعية التي يعيشها الإنسان المعاصر، وجدنا أنهم أناس مثلنا يؤثرون ويتأثرون أي أن ظروف البيئة المحيطة تؤثر في قرار البطل الإغريقي كما تؤثر في قرار أي إنسان آخر يقع في ظروف مماثلة. وقد جعل هذا الاعتبار ناقداً مثل روبرت بيك Robert Beck في كتابه القيم Aeschylus: playwright Educator يقرر بأن أيسخولوس صمم شخصيات أبطاله لكي يتخذوا قراراتهم بإراداتهم الحرة(٢).

---

(1) May, Rollo, "Myth and Culture: Their Death and transformation". ARC. Directions 4. Roundtion for Arts New York, 1989, p. 2.

(2) Beck, Robert, Aeschylus: playwright Eductor. Hague Martinus, Nijhoff, 1977, p. 14.

ومن هنا كان «اتخاذ القرار» وليس «تحقق النبوءة» نقطة التحول الدرامي الأساسية في مسرحيات أيسخولوس.

ولقد تحولت حياة معظم أبطال أيسخولوس الذين أساؤوا الاختيار لأنفسهم إلى الشقاء في حين كانوا يظنون أنهم سيحققون لأنفسهم السعادة والعدل، فذلك إتيوكليس ظن أنه سيكون سعيداً حين يستمر على العرش، ورأى أن ذلك لن يتأتى له إلا إذا حارب أخاه وانتصر عليه، فدفع حياته ثمناً لذلك الطموح الباغي، وتحت ستار الانتقام لابنتها قررت كليتمنسترا اغتيال زوجها الملك أجاممنون معتقدة بذلك أن الجو سيخلو لها لتعيش سعيدة مع عشيقها (إيجست) فأدى ذلك إلى موتها على يد ابنها، أما أجاممنون نفسه الذي عاد من حرب طروادة منتصراً، فإنه عاد وحيداً مرهقاً بلا سفن أو جنود بعد أن شتتت الرياح شمل من معه، فقد ظن أن سعادته ستكتمل بلقاء زوجه المشتاقة فلم يحب أن يرفض لها طلباً فإذا به يلقى حتفه مغدوراً به في قمة مجده وانتصاره، وحتى أوريست ابنها الذي كان متردداً في قتل أمه لأنه اعتقد أنه إن لم يفعل فسيعيش معذباً، وظن أن في أخذه الثأر لأبيه سعادة وراحة لضميره من العذاب، حدث له عكس ذلك.

أما بيلاسجوس ملك أرجوس وبروميثيوس فهما نموذجان مختلفان لأبطال أيسخولوس، فالملك بيلاسجوس يمثل الإنسان الأيسخولي السوي الحكيم الذي يزن الأمور بميزان العقل، فلا يجور على الآلهة، ولا ينزل نفسه أكبر من منزلتها، ولا يتجاهل حق شعبه وواجبه نحوه، وهي خصال إذا افتقر إليها بطل من الأبطال أودت به إلى حتفه الحتمي الذي يسير إليه مفتوح العينين أعمى البصيرة، و«عمى البصيرة» لا يسببه إلا الغرور Hubris، وإذا ما دخل الغرور في نفس الإنسان أوهمها بصفة من صفات الألوهية، وأفقدها القدرة على وزن الأمور بالميزان الصحيح فتعاند محاذير القدر كما فعل إتيوكليس، أو تستهين بالخطر وتنخدع بالظاهر كما فعل أجاممنون.

ولم يكن الملك بيلاسجوس من هذا النوع؛ لأنه استطاع أن يوفق بين المبدأ والواقع، وكان يدرك وهو يتخذ «القرار» أن فعل الإنسان هو بخلاف فعل الآلهة، هو فعل جزئي ونسبي ومقصور لا يجد فيه الغبطة الأخيرة الكلية بل

نوعاً من العزاء اليسير، يفعل وهو يتمنى لو أنه قادر على الامتناع عن الفعل(١). ونجد مصداقية هذا التفسير في جملة تزن جبلاً قالها بيلاسجوس وهو يتخذ القرار «لا مهرب لي قط دون أن أتحمل ألما»(٢). وبالتالي فإن «الحتمية» في هذه الحالة لم تكن «لعنة» أو «نبوءة» بل كانت «القرار» الذي اتخذه بيلاسجوس بتأييد شعب أرجوس وفقا لما اقتضته دراسة الموقف من كل جوانبه، ولهذا وجدنا الملك بيلاسجوس راضياً عما فعل إلى آخر لحظة.

أما بروميثيوس النموذج الثالث للبطل الأيسخولي فهو يتحمل مسؤولية «قراره» ويصر عليه رغم هول العذاب الذي يتعرض له، فقد أقدم على ما أقدم عليه وهو على بصيرة أنه يتحدى زيوس، ورغم أنه لا يستطيع أن يخلص نفسه من «حتمية» عذابه إلا إنه بصبره عليه واحتماله له ينتصر على هذه «الحتمية» لأنها من اختياره، وهو بهذا يمثل انتصار إرادة الإنسان على القوى الغاشمة التي تريد إعاقة تقدمه وتطوره حتى ولو كانت تلك القوة الإله زيوس نفسه، وهو أمر يشكل انعطافاً جديداً في فكر أيسخولوس الذي ظل مسرحه يُصور زيوس على أنه رمز العدالة المطلقة في الكون، وقد تعددت آراء النقاد في تفسير هذا التوجه(٣).

وعدَّ وليم آرشر William Archer «الإرادة الحرة» روح «الشخصية» الإنسانية وجوهرها(٤). وبالتالي فهي تمثل حقيقة الفن الذي يصور الإنسان مرتقياً بنفسه إلى أعلى مراتب الطموح والقوة، وقد اكتشف أيسخولوس في ذلك الزمن الباكر من فجر الحضارة الإنسانية هذه «الحقيقة» وظل يصورها في أعماله حتى بلغت أوج نضجها في شخصية بروميثيوس.

ولا شك أن هذا يدل على أن الإنسان وقضاياه ستصبح محور اهتمام أكبر في مسرح أيسخولوس فيما لو تم العثور على بقية ثلاثية بروميثيوس، وربما

---

(١) إيليا الحاوي، أيسخولوس والتراجيديا الإغريقية، دار الكتاب اللبناني، بيروت ١٩٨٠م، ص ١٤٥.

(٢) د. إبراهيم سكر، المصدر السابق، ص ١٦٩.

(٣) د. أحمد عثمان، المرجع السابق، ص ٢٤٣.

(4) Lawson, John Howard, Theory and Techniques of playwrighting. Hill and Wang. New York, 1968, p 87.

مسرحيات أخرى مماثلة لها، ولذلك اعتبرها النقاد أنضج مسرحيات أيسخولوس المتبقية من الناحية الفنية(١).

وقد جعل هذا التوجه الفكري الجديد شخصية بروميثيوس متفردة بفعلها وتفكيرها وقوة إرادتها عن شخصيات أيسخولوس الأخرى، الأمر الذي يجعلنا نرجح أن بروميثيوس في إيثاره وصبره وتضحيته يمثل صورة الإنسان الحر الإرادة الذي يتمناه أيسخولوس للارتقاء بالبشرية. هنا نجد أن التطور الفني الذي أحدثه أيسخولوس في رسم شخصية البطل أنه تجاوز ببروميثيوس مرحلتي «الغرور» Hu-bris و«الخطأ التراجيدي» Hamartia، فالغرور استبدل عند بروميثيوس بالصبر والتضحية، و«الخطأ التراجيدي» الذي يقصد به غالباً الخطأ غير المقصود الذي يؤدي إلى شقاء البطل يتضح في تحول إلى «فضيلة» أو «فعل فاضل» أتاه بروميثيوس بقصد وبكامل وعيه وأصر عليه، فكان ذلك «فضيلته التراجيدية» إذا صح التعبير بدلاً من «الخطأ التراجيدي».

وعلى أية حال فإنه إذا كانت «الحتمية» ضرورة في الدراما الإغريقية فإننا من الممكن أن ننظر إلى مشكلة الصراع في مسرحيات أيسخولوس على ضوء نظرية هيجل حيث يضع فكرتي «الإرادة الحرة» و«الحتمية» معاً بصفتهما فكرتين غير متناقضتين(٢). ولهذا لم تقف «الحتمية» في مسرحيات أيسخولوس عائقاً في سبيل ممارسة البطل لإرادته واختياره، فالبطل الأيسخولي يحقق «ذاته» من خلال «إرادته»، وذلك عندما يجتهد في فعل ما يراه صواباً، فإن انكسر وانتصرت إرادة الآلهة بالحق أو بالباطل، فإن الدرس الذي يريد أيسخولوس إبلاغه للمشاهد هو أن الإنسان يجب أن يتعلم من خلال «الاجتهاد» و«المعاناة» و«الألم» بصرف النظر عن النتيجة التي تنتهي إليها الأحداث، ومن ثم يؤدي ذلك إلى أن يكتسب الإنسان خبرة محاولة تجنب العواقب غير السعيدة لبعض القرارات التي يتخذها بخصوص مصيره، وربما لهذا السبب أظهرت التراجيديا عند أيسخولوس شخصيات تسير نحو قدرها بمحض إرادتها.

---

(١) جورج تومسن، أيسخولوس.. وأثينا، ترجمة جواد الكاظم، منشورات وزارة الإعلام العراقية، سلسلة الكتب المترجمة، عدد ٢٣، بغداد ١٩٧٥م، ص ٤٣٤.

(2) Hegal, Georg Wilhelm, "Dramatic poetry" in Dramatic Theory and Criticism, Ibid, p. 537.

وتظل الفكرة الأساسية في فلسفة أيسخولوس كما هي دائماً في الدراما والحياة معاً أن الإنسان يعيش حياته في اتصال حميم مع العالم من حوله، وهو ابن بيئته تأثراً وتأثيراً ولكنها رغم ذلك لا تحدد له اختياره إن كان صاحب «إرادة» ذلك لأن عناصر البيئة المحيطة قد تشجعه أو تزوده ببدائل أو تضع أمامه عوائق ولكن بعد ذلك عليه أن يقرر لنفسه ما يريد بإرادته الحرة وهو ما رأيناه في أبطال أيسخولوس، ولهذا أعطى النقد المعاصر أهمية كبرى «للإرادة الحرة » وما يمكن أن ترمز إليه في حياة الإنسان.

وجهة نظر التصور الإسلامي:

وهذا كله - في رأيي - لا يختلف مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، فبعد أن رأينا أن العناصر الوثنية أو الخرافية مثل الآلهة أو النبوءات لا تعطل حرية إرادة الشخصيات عند أيسخولوس رغم أنه واحد من أشد الكتاب الإغريق إيماناً بالمعتقدات الدينية، وهذا ما يدفعنا إلى القول بأن الإنسان المعاصر يمكن أن ينظر لعنصر المعتقدات الوثنية الإغريقية بصفتها من عناصر البيئة وظروف المجتمع التي يتعرض الإنسان لتأثيرها في كل مكان وزمان، فتكون استجابته لهذا التأثير نسبياً يعود لطبيعة تكوينه وعقيدته وقدراته واستعداداته الشخصية، وهذه طبيعة البشر الذين يتفاوتون في هذه الصفات والقدرات جميعاً، فلو كان هؤلاء الأبطال مسلمين أو مسيحيين أو من أي دين أو ملة أخرى، ثم وضعوا في تلك الظروف على الهيئات أو على الصفات نفسها التي صورهم بها أيسخولوس ما كان بوسعهم إلا أن يفعلوا ما فعلت شخصيات أيسخولوس.

ولو جرت الأحداث - فرضاً - في بيئة إسلامية فإننا سنصف استجابة ملك أرجوس في مسرحية (**المستجيرات**) لطلب أناؤوس وبناته بأنه يتفق مع القيم الإسلامية التي يكفل حق الحماية للمستجير، وهو عرف دولي يتم التعامل به في السياسة العالمية بما يعرف بحق اللجوء السياسي. كما أننا سندين أتيوكليس في مسرحية (**السبعة ضد طيبة**) لإصراره على عدم تجنب قتال أخيه بولينكس وعلى قتله وعلى تعمده بعدم دفن جثته في حين أننا سنعجب بجسارة أختهما أنتيجون التي تحدث قوانين البشر تلبية لقانون السماء الذي يأمر بدفن الميت فدفنت أخاها

وعرضت حياتها للخطر. وكل هذا يتفق مع وجهة النظر الإسلامية والإنسانية عموماً التي تحترم كرامة الميت وتحرم التمثيل به.

أما مسرحية (**بروميثيوس**) القائمة على فكرة أسطورية وثنية تزعم الصراع والتنافس بين الآلهة والبشر فيرفضها الإسلام دين التوحيد الذي يبارك الإنسان ويحثه على التقدم والرقي في مدارج العلم والمعرفة، فإننا لو حذفنا الملابسات الأسطورية وجردنا زيوس من صفات الألوهية واعتباره رمزاً من رموز الاحتكار والاستبداد والأنانية التي يعاني منها الإنسان المعاصر على مستوى الأفراد والدول، فإننا نستطيع القول بهذا التفسير الرمزي للأسطورة بالنظر إلى بروميثيوس بصفته إنساناً أصر على خدمة الإنسانية ومارس إرادة قوية لتحقيق هدفه، وتحمل مقاومة القوى الغاشمة وعقابها الشنيع له، وهو ما يحث عليه الإسلام وفيه مرضاة لله رب العالمين. فخدمة الإنسان لأخيه الإنسان من أعظم الأعمال التي يتقرب بها العبد إلى ربه، فيكف تكون خدمة الإنسانية جمعاء.

الحقيقة أنه لا مخرج للناقد المسلم خاصة في تفسير قصة بروميثيوس إلا من خلال هذا الفهم الرمزي للجانب الإلهي الوثني ذلك أن الإسلام وكافة الأديان السماوية ترفض الفكرة الوثنية الساذجة القائمة على صراع الآلهة مع البشر، في حين أن شخصية بروميثيوس وما قام به من فعل لخدمة الإنسانية أمر مقبول في كل الديانات ويدعو للإعجاب، ويحث عليه الإسلام ويُعلي من مكانة فاعله.

وفي (**ثلاثية الأوريستيا**) نجد أن القيم الأخلاقية التي تحدث عنها أيسخولوس متفقة مع القيم الإسلامية، وعلى اعتبار أن الجانب الإسطوري فيها جانب هامشي قياساً بالأحداث الرئيسية، فصلب موضوع المسرحية أن القائد الإغريقي أجاممنون ضحى بابنته أفجينيا من أجل أن تعبر جيوش وطنه البحر (والتضحية بناء على طلب أرتميس إلهة الرياح لكي لا تعيق حركة السفن) وبصرف النظر عن هذا الجانب الأسطوري الوثني الذي يمكن أن نفهمه فهماً رمزياً، فنحن نستطيع تفسير تضحية أجاممنون بأنها تضحية واجبة لابد أن يقوم بها قائد مثله في مثل هذا الموقف الذي توقفت فيه سفنه عن الإبحار فكان عليه أن يختار بين أن يكون أباً أو يكون قائداً، وهذا أمر مقبول لأنه بذكرنا في الإسلام بأبي الأنبياء إبراهيم عليه السلام الذي استجاب لأمر ربه بذبح ابنه إسماعيل ثم كانت المعجزة ﴿**وفديناه**

بذبح عظيم﴾(1). أما أن تقتل كليتمنسترا زوجها أجاممنون بدعوى الانتقام لابنتها، وهي التي اتخذت لنفسها عشيقاً في غياب زوجها، فهذه جريمة غير مبررة، مثلها مثل قتل أوريست لأمه انتقاماً لأبيه فهي جريمة أخرى غير مبررة أيضاً، وكلتا الجريمتين غير مبررتين حتى في الثقافة الدينية الإغريقية نفسها من خلال ما يصوره لنا أسيخولوس بمطاردة آلهة العذاب لأوريس، تصوير أيسخولوس أن هذه هي نهاية كل جريمة، ليس في دين الإسلام فحسب، بل وفي كل الشرائع السماوية والتشريعات الإنسانية.. فأوريست تطارده ربات العذاب في آخر المسرحية عقاباً له على قتل أمه.

أليس هذا مقبولاً إسلامياً وإنسانياً وفي كل دين؟

ومن هذا كله نخلص بأن تراث الأدب المسرحي الإغريقي تراث إنساني في المقام الأول، وإن كانت أحداثه قد اختلطت بأجواء من الأسطورة والخرافة، وباستثناء علاقة الإنسان بالآلهة التي يمكن فهمها فهماً رمزياً نجد أن العلاقات بين الشخصيات وما ينتج عنها من مشكلات هي قضايا إنسانية خالدة وراسخة لم تتغير بتغير الزمان أو المكان أو المعتقدات؛ لأن النفس الإنسانية هي النفس الإنسانية التي وصفها رب العالمين بقوله: **﴿ونفس وما سواها فألهمها فجورها وتقواها﴾**(2)، وستظل كذلك إلى يوم يبعثون.

لهذا فإنني لا أتفق مع الذين يرفضون التراث الأدبي الإغريقي برمته بوصفه أدباً يقوم على الخرافة والعقيدة الوثنية، وأرى أن التصور الإسلامي يتفق مع العطاءات والمفاهيم والتصورات التي أنتجتها حضارات ما قبل الإسلام إلى يومنا هذا، لأننا سنجد في هذا العطاء الإنساني عبر العصور قيماً وأخلاقاً وعبراً تتفق مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة، والكون، فالإسلام ملتقى القيم الإنسانية جمعاء، وعقيدته وحضارته وارثة كل الحضارات الإنسانية، والإنسان المسلم هو أولى الناس بهذا الميراث العظيم.



(1) سورة الصافات ١٠٧ .
(2) سورة الشمس ٨ .

الحب والوعي في (روميو وجوليت)
رؤية إسلامية لموقف شكسبير من رسالة الأديان الحقيقية

«إن في السـمـاء والأرض أمـوراً أعظم
مما تحلم به فلسـفـتك يا هوراشـيـو»
شكسبير على لسان هاملت

تلتقي القيم الإنسانية في الأدب العالمي بقضايا التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون في رحاب الأدب الإسلامي ، وهو لقاء حتمي لأن الإسلام دين الفطرة السليمة، وقيم الحق والعدل والخير والحب والجمال من سمات هذه الفطرة منذ خلق الله آدم إلى أن يرث الله الأرض ومن عليها، وقد وضع الإسلام منهجاً واضحاً لا لبس فيه يوضح موقف المسلم مما يجري حوله في هذا الكون متمثلاً في قول نبي الإسلام صلى الله عليه وسلم: «**الحكمة ضالة المؤمن فحيث وجدها فهو أحق بها**»[1].

والجانب الإنساني في الأدب العالمي يقع في إطار هذا المنهج في مسألة موقف الإنسان المسلم منه ، وشكسبير واحد من أهم أدباء العالم - في رأيي - الذين تتوافق القيم الإنسانية في أدبهم مع التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون ، وهي قيم تقرها كافة المعتقدات والمذاهب التي تعترف بالفطرة السليمة ، والتقاء شكسبير مع التصور الإسلامي لا ينحصر في موضوعات بعض مسرحياته فحسب بل في أسلوب معالجته لمشكلاتها والنتائج التي يخلص إليها، وهذا ما نجده في كثير من مسرحياته خاصة مآسيه الكبرى، ففي (**الملك لير**) تجسيد رائع لتداعيات عقوق الوالدين ، وفي (**ماكبث**) يولد الطموح المدمر ونشهد الحكمة الإسلامية التي تقول: «وبشر القاتل بالقتل ولو بعد حين» ، وفي (**هاملت**) نعيش الآثار النفسية للشك والتردد والخيانة الزوجية والوسواس الخناس ، وفي (**عطيل**) الخيانة والحقد والغيرة القاتلة والندم .

---

(١) رواه الترمذي.

وكل ذلك وأمثاله ممّا يصوره الأدب العالمي من عواقب ليس إلا نتاجا لانحراف الإنسان عن رسالته الحقيقية في هذا الكون ، وانصرافه عن السلوك الذي أقره به ربه لعمارته ، ومخالفته للتعاليم السماوية التي جاء بها أنبياء الله عبر الأحقاب والأزمان ، وهي جميعا منبثقة من رسالة سماوية واحدة لرب واحد أرسل رسله بدين واحد منذ بداية الخليقة، وهو دين الإسلام الذي اجتمعت في رحابه كافة تعاليم الديانات السابقة له ﴿إِنَّ الدِّينَ عِندَ اللَّهِ الإِسْلامُ﴾(١).

فلا عجب أن تختصم عليه كافة المعتقدات الدينية والمذاهب الأدبية لتعبيره عن بعض قيمها التي تؤمن بها، وهي قيم يحتويها التصور الإسلامي ولا تحتويه، الأمر الذي يجعل شكسبير أقرب للإسلام في تصوره الإنساني منه للديانات الأخرى ومعتقداتها، فالله في الإسلام رب العالمين وليس رب المسلمين وحدهم والدين عند الله الإسلام، وشكسبير كما قال عنه معاصره الشهير بن جونسون «لم يكن لزمن بعينه ولكنه كان لجميع الأزمان».

ومما يؤكد عقيدة شكسبير الإنسانية الجامعة أن الخلفية الثقافية لمسرحياته ليست إنجليزية فحسب، بل هي صورة إنسانية للحياة والأحداث في كل زمان ومكان. لذلك فهو لم يكن يمثل عصره، وهو عصر النهضة إبان ازدهاره . ذلك العصر الذي اصطلحوا على تحديده من منتصف القرن الخامس عشر إلى نهاية القرن السابع عشر . بل كان يصور النفس البشرية في مختلف حالاتها .

كان رفض بعض نقاد عصر النهضة له لأن مسرحه قد وضع إرهاصات مختلف المذاهب الأدبية التي جاءت من بعده، فهو كلاسيكي في معظم قصائده، وهو رومانسي قبل ظهور الرومانسية بوقت طويل، وهذا ما لحظه عليه معاصره بن جونسون حين قال عنه **«كان في حاجة إلى من يكبح جماحه»** معارضا بهذا إنسيابيته في التعبير التي تخالف التقاليد الكلاسيكية، أضف إلى هذا تمرد شكسبير على قاعدة «الوحدات الثلاث» المنسوبة إلى أرسطو لدرجة أن البعض يرى أن مسرحيته **(الملك لير)** ليست إلا بدايات عبثية، كما

(١) سورة آل عمران ١٩ .

سبق شكسبير علم النفس في تحليل النفس البشرية وسبر أغوارها، قبل ظهور اصطلاح العقل الباطن في أواخر القرن الثامن عشر.

وقد جعل هذا كله شكسبير ينفذ أكثر من أي كاتب آخر في عصره إلى جوهر التناقضات الاجتماعية والصراعات داخل المجتمع الواحد في حين لم يستطع أي كاتب آخر - في ذلك العصر - أن يفعل مثلما فعل هو .

وقد تميز أبطاله بعمق التفكير وطلاقة الحركة والقوة، ومن أهم ميزاتهم التي جعلت شكسبير من أعظم كتاب المسرح حريتهم الكاملة في التفكير والشعور والعمل، إذ لا نجد أناساً ذوي حرية خالصة وغير مقيدين إلا عند شكسبير ولا يعمل أبطاله إلا ما توحي به إليهم عقولهم وعواطفهم. ورغم أن أبطاله ينحدرون من الطبقات العليا والنبيلة التي تجري في أوردتهم الدماء الملكية العريقة إلا أننا نجده يمنحهم صفات لم تكن ملكا لهم وحدهم لكونهم من الملوك أو النبلاء، وإنما لكونهم بشراً، فهو عندما يصور الملوك لا يرسم صورهم الخارجية، وإنما يغور في نفوسهم، ويستبطن مخابىء قلوبهم، فنرى الحقد والكراهية والحمق والغدر والخيانة فيهم مثلما نرى فيهم الحب والتعاطف والعدالة، وهنا لا يغيب عن الذهن أبطال مثل (**الملك لير**) و(**عطيل**) و(**هاملت**) و(**مكبث**) فهؤلاء جميعا يؤكدون أن الحياة ليست كلها خيراً، وليست هي الشر كله، وإنما هي ليل ونهار وفقاً لقول رب العالمين: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۝٨﴾[1]، وهكذا الإنسان مهما يكن أصله وانتماؤه ودرجته الاجتماعية، فالحب هو الحب إن سكن في قلب الغني أو في قلب الفقير - بصرف النظر عن تغيرات المفاهيم التي تفرضها البيئة - ولعل هذا هو السبب الجوهري لتقبل الناس في كل مكان بمتعة تامة مسرحيات شكسبير حول الملوك والنبلاء والطبقات العليا، لأنهم أناس قبل كل شيء.

«روميو وجوليت» وآراء النقاد:

أشاد النقاد عبر العصور بمسرحية روميو وجوليت وبلغتها الشعرية التي يمتزج فيها الواقع بالحلم، والجمال بالخيال. لذلك نجد أن خلافا نشأ بين

(١) سورة الشمس ٨.

النقـاد حـول مكانـة هذه المسـرحيـة بين أعمـال شكسبيـر. فيـرى البـعض أن المسرحية التي تصور توهج قلبين معا بغرام الحب، وعاطفته الحميمة التي لم تدع منهما بقية لم تشتملها ناره قد كتبت سنة ١٥٩٥م.

ولذلك فهي تظل في نظرهـم في أوائل ما نظمه من التراجيديات الخـالدة، فقد رافقت مرحلة شبابه وهو في سن الثلاثين. ولهذا طبعت مأساتها بالطابع الغنائي الجميل، ويستدل أصحاب هذا الرأي على ذلك باهتمام شكسبير بالصور الفنية في هذه المسرحية وبالاستعارات والتشبيهات وولوعه بالتوريات والألفاظ، ويرون أن شكسبير في بداية حياته الفنية كان يجد متعة كبيرة في المحسنات الأسلوبية، وإن كان ذلك على حساب الموقف الدرامي للشخصية.

ولم يبتكر شكسبير قصة هذه المسرحية، وإنما أعاد صياغتها وفق مفاهيمه الإنسانية للعلاقات الاجتماعية والعاطفية، أما الأصل الذي اعتمد عليه فهو رواية «رومانسية» إيطالية أشبه بقصة أو أسطورة شعبية عالجها في البداية القصاص الإيطالي بانديلو في رواية طويلة، ثم اقتبسها منه القصاص الفرنسي بيير بواستو، ثم كتبها أيضا الشاعر الإنجليزي أرثر بروك الذي نشرها في منتصف القرن السادس عشر باسم «روميو وجوليت».

وهنلك من يقول أن الأحداث عند شكسبير تتشابه كثيرا مع أحداث القصة التي كتبها «بروك» بعنوان «**تاريخ فيرونا**» للمؤرخ الإيطالي «جيرو لامودي كورثي» (١٥٩٤-١٥٩٦م) وهو تاريخ نشر (**روميو وجوليت**) شكسبير تقريبا، وذكر فيه أن قصة العاشقين التعيسين قصة حقيقية وقعت في عام ١٣٠٢م حينما كان يحكم «فيرونا» أمير اسمه «بارتو لومبو لاسكالا»، وهو نفس اسم الأمير في مسرحية شكسبير، ومع ذلك فإن شكسبير استطاع أن يخرج بشيء جديد في صياغته لهذه القصة.

أراد شكسبير أن يلفت الأنظار إلى التناقضات الاجتماعية من خلال قصة «الحب» بين روميو وجوليت، وفي الوقت نفسه أراد أن يؤكد انتصار الحب ودوره الواعي في الكشف عن هذه التناقضات والتناحرات، فالحب عاطفة إنسانية عظيمة بدأت تندثر في المجتمعات الحديثة، وأصبحت ترتبط بمصالح وقيم مادية، وأحس شكسبير بهذه النزعة في عصره فأراد ضربها بقصته

الرائعة للتأكيد على «النقاء» وعلى «الخير» في نفس الإنسان مهما حاولت الاتجاهات الحسية أن تطغى عليه.

وخير مثال على ذلك مسرحية (**تيمون الاثيني**) التي يكشف شكسبير من خلالها عن الهوة العميقة بين آمال وأمنيات رجال النهضة وواقع الحياة والمجتمع، وقد حاول شكسبير إبراز جوانب ذلك الواقع من خلال تصوير دور المصالح الذاتية في تحريك الناس، وتبيان الصراعات التي يصبح البسطاء والفقراء فيها ضحايا أصحاب القوة والجاه. وهنا يطرح قضية مهمة - ومعاصرة - سواء في (**روميو وجوليت**) أو (**تيمون الاثيني**) حيث إن قيمة الفرد في المجتمع الجديد لا تعتمد على صفاته الشخصية بل أصبحت تعتمد على إمكاناته المادية وجاهه وسلطانه، فتيمون ألاثيني كان محترما لدى الناس ما دام ثريا لكنه عندما أفلس ابتعد عنه الجميع، وبالمثل كان محور الصراع بين عائلة «مونتاجو» وعائلة «كابيوليت» حيث تعتمد كل عائلة في صراعها على إمكاناتها المادية، وكان الصراع الدائر حول المصالح المادية لكل عائلة والجاه الذي تريد المحافظة عليه حتى لو كلفها أغلى ما تملك.

وكان هذا الصراع على حساب القيم الأخلاقية والعواطف الإنسانية وفي مقدمتها عاطفة «الحب» التي ربطت بين «روميو وجوليت»، ورغم شهرة هذه المسرحية إلا أن وقوفنا على ملخص سريع لها يعين القارئ على تذكر تفاصيلها ومن ثم يقوده إلى تفهم تحليلنا لدور عاطفة الحب - كما رسمها شكسبير - في تشريح العلاقات الاجتماعية داخل المجتمع الذي نشأ فيه «روميو وجوليت».

الحب والتناقضات الاجتماعية:

تبدأ أحداث المسرحية بعد مشاجرة تقع في أحد شوارع «فيرونا»، يلتقي «بنفوليو» و«روميو»، ونسمع أن الساعة دقت التاسعة منذ قليل، وفي عصر اليوم نفسه يقرأ «روميو» قائمة بأسماء المدعوين إلى حفل «كابيوليت»، ثم يقام الحفل بالليل، ثم يذهب «روميو» إلى بيت أعداء أسرته، وهناك في الحفلة التنكرية يتعرف على جوليت التي تستطيع أن تنسيه حبه الأول «روزالين» التي عذبته كثيرا، ثم يشهد المساء اعتراف «جوليت» بحبها

«لروميو» في مشهد النافذة الشهير، وفي صباح اليوم التالي يتجه «روميو» إلى القس «لورنس» في صومعته، ويعترف له بحبه الجديد، ثم يتم زواجهما بمباركته عصر اليوم نفسه، ويصبح القس لورنس مأمن الزوجين العاشقين، وبعد الزواج بساعة واحدة يقوم «تيباليت» بقتل «مركيشيو» صديق «روميو» فينتقم «روميو» بأن يقتل «تيباليت» فيحكم الأمير على «روميو» بالنفي من البلاد. لكن «روميو» يريد أن يقضي ليلة زواجه الأولى مع حبيبته ثم يرحل إلى منفاه في الصباح، وفي فجر يوم الثلاثاء يرحل «روميو» تاركا حبيبته «جوليت» في الوقت الذي اتفق فيه والدها «كابيوليت» مع «باريس» على تزويجه من ابنته، وحدد لذلك يوم الخميس، ولكن جوليت ترفض هذه الزيجة وتقع في مأزق إذ والدها لا يعلم أنها تزوجت روميو، وها هو ذا يعلن براءته من أبوته لها إن لم تتزوج «باريس» وتلجأ «جوليت» إلى القس «لورنس». فيعطيها خطته الشهيرة «الشراب المنوم»، فتعود وتتظاهر بأنها قد أطاعت والدها، فيتمسك والدها بموافقتها ويقرر التعجيل بالزفاف إلى يوم الأربعاء، وفي ليلة الثلاثاء تشرب جوليت الشراب المنوم في حين ظل والدها مشغولا بالإعداد للزواج.

وفي اليوم التالي يكتشف أهلها الأمر، فيتصورون أنها توفيت وتتحول ترتيبات الإعداد للزواج إلى مراسيم عزاء، وتنتقل «جوليت» إلى مقبرة الأسرة، وفي نفس اليوم يصل «بالتازار» إلى روميو في منفاه «مانتوا» ويخبره بوفاة «جوليت» فيشتري «روميو» السم من الصيدلي الفقير، ويرحل إلى «فيرونا»، ويدخل المقبرة في الليل على ضوء المشاعل ويشرب السم إلى جوار حبيبته، ويصل القس في الموعد الذي اتفق معها عليه لإيقاظها، ولكنه يجدها جثةً هامدة بعد أن طعنت نفسها حين استيقظت ورأت حبيبها بجوارها ميتا.

ذهب روميو ضحية خطأ في التوقيت، ووصله خبر موت «جوليت» المصطنع قبل أن يصله رسول القس «لورنس» الذي يحمل الحقيقة إليه، وبالتالي فجوليت لم تر هناك داعياً للحياة بعد «روميو» رغم أن القس «لورنس» عرض عليها أن تتحول إلى راهبة إلا أن طريق الموت كانت بالنسبة لها أقرب طريق للقاء الحبيب فلم تتردد في طعن «الحياة»!!

لقد أراد شكسبير من خلال قصة الحب الرائعة بين «روميو وجوليت» أن يضعنا أمام صراع عنيف شرس بين عائلتين أرستقراطيتين متنازعتين منذ القدم على مصالحهما، وتتوارثان الحقد، والبغض عبر الزمن، تدفعهم إلى ذلك رغبة قبلية ممقوتة، وتفكير عصبي أعمى، لهذا نرى أن شكسبير لم يجعل من شخصيتي روميو وجوليت وغرامهما العظيم غاية لذاتهما، وإنما يجعلهما وسيلة لفضح وفض ذلك الصراع بين عائلتيهما بحيث ينتصر الحب على الكراهية في النهاية، ولكن الثمن يكون في تضحية «روميو وجوليت» بنفسيهما. لقد أراد شكسبير أن يبرز مخاطر ذلك الصراع العشائري وما يمكن أن يؤدي إليه من فواجع لا تنعكس على الأفراد فقط بل على المجتمع كله.

إن العداء بين عائلة «كابوليت» وعائلة «مونتاغو» بدأ قبل نشوء علاقة الحب بين الحبيبين، وكان هذا العداء هو السبب الجذري في مأساة «روميو وجوليت» التي أدت إلى موتهما، مما أدى بالأبوين إلى العيش بضميرين مثقلين بالإثم. لكن الحب مع ذلك يظل الجانب المشرق في المسرحية. لأنه صعد الحدث وكثفه وأبرزه في صورتين: صورة من خلال روميو وجوليت وصورة أخرى من خلال الأبوين كابوليت ومونتاغو حين أحسا بصحوة الضمير من جراء الحدث الفاجع لولديهما.

الحب يكشف أبعاد الصراع:

يضعنا شكسبير في مواجهة صورة رائعة من صور الصراع بين هاتين العائلتين، هذا الصراع الذي كان من الممكن أن تؤدي عواقبه الوخيمة إلى شطر مجتمع المدينة إلى شطرين لحساب هاتين العائلتين، وهو بالفعل قد مضى شوطا في ذلك لولا أن أنقذتهما العناية الإلهية بغرس الحب في قلبين هما أشد تباعدا وكرها، لولا هذا الحب لما انفتح باب التفكير في مناقشة هذا العداء، ولم يحس به المجتمع إلا عندما نبهه إليه «روميو وجوليت». وفي حديث «جوليت» لنفسها يمنحنا شكسبير فرصة الاستماع إليها وهي تعالج القضية بمنطق الحب والعقل الواعي في آن واحد:

إن اسم أهلك وحده خصمي،

وإنك أنت أنت، ولو عزيت لغير مونتاجو

إذ ما اسم مونتاجو؟ أوجه هو؟
أكف هو؟ أرجل هو؟ أساعد؟
أو أي جزء قط من جسم الفتى؟
ماذا عليك لو انتحلت اسما سواه؟
ماقيمة الأسماء؟ هل يتغير الزهر الذي
تدعوه وردا إن دعوناه بأسماء أخر
فكذلك روميو: لن يزال له كمال
خلال روميو لو دعوه بغير روميو
روميو اهجر اسمك لي، وياسم
ليس بعضا منك، خذ كلِّي إليك!».(١)

جوليت ومنطق الحب والعقل:

هكذا يضعنا شكسبير وجها لوجه أمام جوليت وهي تفكر، وتقلب القضية بمنطق الحب والعقل، ومنطق الحب يتجلى في معرفتها التامة بأن «روميو» ينتمي لعائلة عدوه، ومع ذلك فهي تتحدى هذا العداء، ولا تجعله يقف حاجزا بين نوازع قلبها العاشق.

أما في منطق العقل فإنها لا ترى حقيقة أي عداء بينها وبين روميو، فهي لم تكن تعرف بداية أنه عدوها، ولما عرفت أدركت أنه عدوها بالاسم فليس بينها وبينه عداء بل حب، ولهذا وصلت جوليت - بعد أن أعملت تفكيرها - بأنه لا يمكن أن يقوم الاسم عائقا بينها وبين حبيبها روميو.

بهذا تؤكد جوليت أن الواقع يسبق الاسم، وتعارض وجهات النظر التقليدية المتوارثة في مجتمعها حيث يحمل مغزى الاسم الأرستقراطي للعائلة أهمية كبيرة.

فحين ترفض «جوليت» اسم «روميو» فقط، فإن هذا يعد بمثابة إعلان تحديها لسلطة العائلة، وقبولها للحب بترحاب صريح، وعندما تخاطب روميو محذرة، وقد تسلق إلى بستانها في ذلك الليل:

---

(١) شكسبير، وليم، ترجمة علي أحمد باكثير بالشعر المرسل، مكتبة مصر، ب.ت، القاهرة، ص ٦١.

«إني أتيت
قل لي وفيمه؟
السور عالٍ غير ميسور التسلق، والردى
يخشى عليكَ هنا، لأنك أنت أنت
إذا درى بك من بني عمي أحد»(١).

وفي قولها هذا مغزى عميق: فهي تشير إلى طبيعة الصراع بين العائلتين، وصعوبة تحديه، كما أنها تريد أن تتأكد بذكاء ومهارة، وأن تجس نبض «روميو» في مدى قابليته للمقاومة من أجل الحب..

وفي هذا دعوة مبطنة منها لروميو: بأن هيّا، افحص أسلحتك قبل انطلاق الشرارة الأولى في المعركة من أجل الحب، لهذا فليس غريبا أن يفهم «روميو» ما ترمي إليه، وبمقدار ما ينطوي عليه قلبه من هيام وغرام يعلن لها بشجاعة وثقة:

«بخفاف أجنحة الهوى حلقت فوق جداركم
حتى حططت هنا، أتستطيع الحواجز
أن تسد على الغرام سبيله، كلا
وقلب الحب مقدام يحاول دائما ما يستطيعه
ولذا فليس يقوم في وجهي بنو عمك»(٢).

ولم تكن الجدران الشواهق قائمة بالفعل حول بيت «كابيوليت» لأن «روميو» استطاع أن يتجاوزها، ويصل ليحاورها من منظر الشرفة، لكن المعنى الحقيقي الذي ترمي إليه جوليت هو أن هذه الجدران الشاهقة التي تسد على الحب سبيله ليست إلا ذلك الجدار الهش القائم من العادات البالية والتقاليد الموروثة ومن الحقد والكراهية والبغض، والحب هنا يطرح إمكانية تحطيمهما.

وفي اعتقادنا أن هذا ما يرمي إليه (شكسبير) لوضع النقاط على الحروف، وهو بهذا يقدم سبقه وتقدمه على الأفكار السائدة في عصره الذي تكثر فيه هذه الأنواع من الصراعات الاجتماعية، والتي ما زالت تتكرر في عصرنا، وإن استترت بأردية مختلفة الألوان إلا أنها ذات نسيج واحد!!

---

(١) المسرحية، ص٦٢.
(٢) المسرحية، ص٦٢.

ولذلك فإننا نرى أن الحب قد خلق الوعي عند روميو وجوليت.. هذا الوعي لم يكن له وجود من قبل.. وهو الوعي بقضايا مجتمعهما الفاسدة، والعمل على تحطيمها - وهذه نظرة شكسبيرية متطورة - في معالجة قضايا الحب في المسرح - حتى على نظرة الكثير من الأدباء المعاصرين في العالم. ومما يؤكد هذه النظرة هو تتبع التطور الذي يحدث في شخصيتي روميو وجوليت، هذا التطور الفكري للشخصيتين هو الذي يكون العامل الحاسم في فض النزاع.

إن حب روميو وجوليت يعد نقطة تحول إيجابية في شخصية روميو لأنه تحوَّل إلى شخصية أخرى بعد حبه لجوليت، أما حبه «لروزالين» فكان حبا سلبيا عزله عن المجتمع، وجعله يعيش مع أحلامه وأخيلته رافضا حتى أن يبوح به لأحد من أهله وأصدقائه. إذ طالما لقي الصد والتمنع العنيد الذي عاناه من حبيبته «روزالين»، والذي وصل به إلى حد التذلل واسترسال الدموع لاسترحام الحبيبة، وكان هذا الحب البائس قد أبعد «روميو» كثيراً عن تفهم طبيعة الصراع الذي تخوضه أسرته، وجعله يعيش بمعزل عن مجتمعه.. فقد كان حباً مرفهاً جعله يهيم وراء رؤاه الرومانسية الموغلة في الخيال وتتحول فيه النظرة إلى المرأة إلى مجرد امتلاك ورغبة في مفاتن الجسد. حب هذا النوع من فتيان هذه الطبقة كما وصفه القس لورنس عندما جاءه روميو إلى الصومعة معلنا وفاة حبه لروزالين لحساب حبه الجديد لجوليت:

«يا لقديسي فرنسيس لهذا الانقلاب
أكذا تلك التي ماحضتها ذاك الهوى
ملَّها قلبك في لمحة عين؟
أكذا ينبذ روميو روزالين؟
لاه، ما أوهى هوى الفتيان، إذ مسكنه
ليس في القلب، ولكن في العيون.
بيسوع الطهر، ما جفف هاتيك الدموع،
التي سالت على شاحب خديك هوى في روزالين ؟!! »[1].

وبروعة يوضح لنا شكسبير حيثيات التحول الكبير في شخصية «روميو»

---

(١) المسرحية ، ص ٧٦ .

بعدما يقع في حب «جوليت»، فلم يعد يذكر حتى حبه القديم، لقد تعامل مع حبه «لروزالين» كأنه لم يكن، لقد كان مرحلة انقضت وانتهت. والمبرر الذي يقدمه لنا شكسبير في تطور هذه الشخصية هو ارتباط قضية الحب بقضية اجتماعية أدى هذا الحب إلى الوعي بها. ولعل شكسبير أراد أن يقول من خلال هذا كله: أن الصحوة الفكرية - التي أيقظها هذا التطور الدرامي في الشخصية - والتي رافقت حبه لجوليت وجعلته يرتبط به، وينظر إلى حبه «روزالين» على أنه نوع من حب الشباب الذي سرعان ما يندثر تحت حب أصيل: بمعنى آخر لعل شكسبيريصور «روميو» في حبه «لروزالين»: حب الشباب المُرفّه الفارغ الذي يعيش في خواء فكري، وحالة لا واعية بالأحداث التي تجري من حوله.

لكن روميو يتطور وينظر إلى الأمور بعمق، ويفتح الحب عينيه على أمور كثيرة، ويدعوه للمشاركة في صنع الحدث، بعد أن كان بعيدا عنه، إنه يتحول إلى رجل بمعنى الكلمة عندما يقتل تيبالت. حين لم يبق في قوس الصبر منزع - يقتله انتقاما لمقتل مركيشيو، وتكون هذه الحادثة دفعة جديدة لتطور الحدث الدرامي، وتصاعده نحو الذروة. ومن هنا يكون «روميو» قد بدأ يمسك بقيادة الأحداث. وعند منحدر نهاية المسرحية نلتقي بروميو الرجل الذي صهرته تجارب الصراع، وعلمه الحب.. نجده يقتل باريس خطيب جوليت وابن عمها. ويدعوه بالفتى وبالصبي، رغم أن تيبالت يكبره سنا، لقد أحس روميو أنه أكبر مما عاش من السنين، إنه أكثر من أيامه. ونلاحظ في جميع الأحوال أن «روميو» لا يقتل أعداءه تهورا وطيشا أبدا، بل يقوم بعملية القتل عندما لا يجد بدا مما ليس منه بد. وعندما قتل «باريس» كان على وعي تام بما يفعل لأنه يدرك من يكون «باريس» بالنسبة لحبيبته وزوجه «جوليت»، وما يمكن أن يؤدي إليه هذا من تصاعد الصراع بين العائلتين من جهة، ومن اختلاق معوقات جديدة في سبيل الحب من جهة أخرى. لكن مقتل «باريس» يفض حلقة من حلقات الصراع العشائري، ويزهق روحا شريرة كان من شأنها أن تؤدي إلى كارثة كبيرة لو لم تخمد أنفاسها في الوقت المناسب على يد روميو.

العطاء الفريد الذي يقدمه شكسبير من خلال رسمه لشخصية «روميو» هو

أن الحب لم يفقد «روميو» شخصيته واستقلاليته في تحكيم عقله. بل جعله عنصرا فعالا في تطوير الصراع والدفع بالحدث نحو النهاية الأفضل من جانبها العذب حين يتم إنهاء الصراع بين العائلتين.

وبالمثل نجد شخصية «جوليت» تزداد وعيا بعد حبها روميو، لأن هذا الحب فتح أمامها نافذة واسعة تطل منها على الصراع الدائر في مجتمعها وتشارك فيه، وهذا ما جعلها تفكر بعمق. لقد أصبحت تفكر بطريقة أكبر من سنها.. لم تعد بنت الرابعة عشرة.. تلك الفتاة الفريدة. فهذه الفتاة «جوليت» ترفض خطوبة «باريس» بذكاء وبأسلوب ينم عن الفطنة، وحضور البديهة:

«ليدي كابوليت:

العرس ـ هذا العرس ما جئتك من جرائه..

بنيتي جوليت قولي ما رأيك فيه؟

جوليت: **إن الزواج شرف أكبر لا أحلم به.**

الحاضنة:

إن الزواج شرف أكبر، ما أحلى جوابك!

والله لو لم ترضعي ثديي لا ثدي سواه

قلت ارتضعت العقل من ثديك نفسك»[1].

هذا الرفض المقنع الذي ينطلي على «ليدي كابوليت» أم جوليت وحاضنتها، كان بداية لإدراك جوليت بما يجري حولها، وتصرفها في كل موقف بما يتناسب مع ظروفه، ثم ما يكون بعد ذلك من إصرارها على حبها لروميو، وتحديها لإرادة والدها، ثم تبلغ شخصيتها قمة نضجها في قيامها بمغامرة الزواج من روميو بغير علم أهلها وإقدامها على القبول بمغامرة الموت المزور حين شربت المنوم الذي أعطاه لها القس «لورنس»، وحين تصحو من تخديرها لترى زوجها الحبيب ميتا إلى جوارها لم تتردد في اللحاق به، ولم يتم ذلك كله تحت عداد تصرفات فتاة مراهقة تحب. لقد فعلت جوليت ذلك بوعي وإدراك لما تفعل من خلال تطور طبيعي للشخصية ينبع من صميم الأحداث الدرامية، جعلها تحتفظ بوعيها خلال كل تصرفاتها. والدليل على ذلك أن عقلها لم

(١) المسرحية، ص٣٤ .

يتوقف لحظة عن التفكير، فهي لم تكن تقدم على خطوة إلا بعد إعمال الفكر فيها، وتقليب الأمر من كافة الوجوه، لذا نجدها تناقش نفسها - في لحظة ليس فيها متسع للتفكير - بعد ما أعطاها القس الشراب المخدر:

(تضع خنجرها بجانبها)

«ربما كان سما أراد به القس أن لا أعيش
لئلا يكون زواجي الجديد وبالا عليه
إذا علموا أنه قد زوجني من قبل بروميو
أخشى هذا، بيد أني غير مصدقة أن يكون،
فهو لم يبرح معدودا بعد من الصالحين
ربما إن شربت الجام، وأُلقى بي في الضريح
استيقظ قبل مجيء حبيبي روميو لينقذني»[1].

من هنا نجدها تضع كافة الاحتمالات الممكنة ونتائجها وتناقش هذه النتائج:

«ويل أمي إذاً من مشهد يوم مهول!
أو لست أموت من الاختناق إذا
في ذاك القبو الذي لا يهب
بفوهته النكراء نسيم عليل؟
أو إن لم أمت فهي أم الدواهي: أليس حرياً
أن هول الموت مضافا لهول الليل البهيم
مضافا لوحشة ذاك المكان الفظيع -
ذلك المستقر القديم، وذاك القبو المخيف
حيث منذ مئات السنين عظام جدودي
منضودة بعضها فوق بعض هناك»[2].

الشخصية في مواجهة الأحداث:

وشكسبير - هنا - في رسمه لتطور الشخصية الفني والفكري الذي يتم من خلال التسلسل التدريجي للمواقف الدرامية، فهو يكشف عن الشخصية شيئا

(١) المسرحية ، ص١٧٠-١٧١ .
(٢) المسرحية ، ص ١٧١ .

فشيئا من جوانبها المختلفة من خلال الأحداث، والتقاء الشخصية بهذه الأحداث يعلمها ويفصح عن ذكائها، ويزيدها وعيا وخبرة وتجربة ودراية بالحياة، فقد رأينا كيف واجه «روميو» تحدي «تيبالت» وكيف استفاد من هذه التجربة عندما قتل «باريس». وهذه «جوليت» تتكشف شخصيتها أمامنا في سلسلة من المواقف آخرها مشهد المقبرة، وهي تناجي نفسها فتكتشف مدى قدرتها على التفكير بوعي حتى في أصعب اللحظات.

إن شكسبير يخلق موقفا ويترك الشخصية تتصرف أمامه بحرية من تلقاء ذاتها، وعلى حسب قدراتها وإمكاناتها، فلقد ظلت «جوليت» محتفظة بتوازنها العقلي حتى في أحرج اللحظات وبالتالي أن الرؤية الشكسبيرية في تصوير الشخصية ليست رؤية تقليدية بل هي رؤية متطورة توازن بين الجانب العقلي والعاطفي لخدمة المغزى الإنساني في المسرحية المراد تجسيدها.

وتبلغ شخصية «روميو» قمة نضجها الفكري الواعي في حواره مع الصيدلي الذي سيبيعه السم حيث يعبر عن رؤية فلسفية عميقة فيها الكثير من الصدق والإحساس بواقع الإنسان الفقير الذي تتخلى عنه كل شرائع الأرض، وتقف الحياة ضده لا ترحم إنسانيته، ليس لشيء إلا لأنه فقير !! ومع ذلك فغريزة حب الحياة تتملكه كإنسان إن لم يعش على الأمل مات، وهو على قيد الحياة. يقول «روميو» مخاطباً الصيدلي الذي تردد في بيعه السم لا لشيء إلا لأن شريعة (منتوا) تنص على قتل من يتقايض بالسم:

«روميو: **عجبا أتكابد هذا البؤس وتخشى الموت؟!**

الجوع يلوح على خديك.

والحاجة والضيم يتلمظان على عينيك

والمتربة الشنعاء تصب على ظهرك الاحتقار

إن هذا العالم لا يعرفك،

لا، وليست شرائعه تنصفك

ما سن العالم قانونا لتكون غنيا

فانبذه ولا تك بعد اليوم فقيرا، وخذ هذا.

الصيدلي: بالفاقة أقبل، لا بالإرادة

روميو: من فقرك أبتاع لا من رضاك»[1].

فعندما يعبر روميو عن عجبه من تخوف الصيدلي لبيعه السم ليس بمعنى أنه - أي روميو - يجهل هذه الحقيقة الثابتة للنفس البشرية، وإنما لأنه يدرك أن الفقر في المجتمع لا يرحم الفقير، بل يزدريه ويلقيه منبوذا على قارعة طريق الحياة.. هذا الفقر في مثل هذه الحال يقود إلى الجريمة.. لقد أراد روميو أن يبث فيه الشجاعة لكي يتجاوز قانونا لا يحترم حق الفقير، فليس للفقير أن يحترمه. ومما يؤكد أن الصيدلي الفقير قد فهم هذا المعنى الدرس الذي يقصده روميو، كان رده: **«بالفاقة أقبل لا بالإرادة»** فيكون رد روميو عليه **«من فقرك أبتاع لا من رضاك»** ومعنى كلام الصيدلي أنه يبيع السم لحاجته لا بإرادته ليس لأن شرائع المدينة تحرمه، ولكن من الممكن أن يزهق روحا بريئة، وهذا ما دفعه إليه المجتمع الظالم.

ثم يعطي روميو هذه الفكرة التي تعد من أروع ما قاله في المسرحية.

يقول روميو للصيدلي وهو يعطيه الذهب مقابل السم:

«خذ تبرك هذا، فوالله لهو سمامٌ أفتك
بالأرواح وأكثر في العالم الممقوت ضحايا
من ذا المزيج الضعيف الذي لم تشأ أن
تبيعه
أنا بعتك سما، وما بعتني أنت شيئا
في حفظ الله ابتع لك قوتا، وكُلْ، واسمنْ
وانتعشْ
أهلا بك! لست بسم،
ولكن أنت مسرور
الفؤاد..
فهلم معي نحو مرقد جوليت، إني هناك
سأحسدك»[2].

(١) المسرحية ، ص١٩٢ .

(٢) المسرحية ، ص١٩٣ .

في هذا القول يكشف روميو عن الزيف الذي تقوم عليه الحياة الأرستقراطية وأصحاب رأس المال المستغل.. هذا الزيف هو المال الذي يتحول بين أيديهم إلى سيف من ذهب حده مسموم يسلطونه على رقاب الفقراء.. يهاجم روميو المجتمع المادي الذي يتحول فيه المال إلى سم يقضي على الإنسان، وبالتالي فإن السم نفسه أقل خطرا من المال، لأن السم إذا قتل نفسا واحدة فإن المال يؤذي حياة الفقراء في مجتمع بأكمله، لهذا يقول روميو: **«أنا بعتك سما وما بعتني أنت شيئا».**

وفي هذا ينسلخ روميو عن فكر طبقته، ويكشف عن طبيعة الصراع العشائري الذي غالبا ما يذهب ضحيته الفقراء، لأنهم القربان الذي تقدمه الرؤوس الكبيرة في العائلتين لحماقاتهم وسخفهم في مجمتع يزداد بشاعة يوما بعد يوم، وفي عصر تتحدد فيه قيمة الفرد بمقدار ما يملك من مال.. ذلك السم الذي يفتك بالذين لا يملكون.

الطبيعة والإنسان:

وشخصية ثالثة بعد روميو وجوليت في هذه المسرحية تستحق الوقوف عندها، هي شخصية القس لورنس وما تحمله من معان، وما تضطلع به من دور كبير في الأحداث المسرحية. وشكسبير يقدم لنا القس لورنس لأول مرة في المشهد الثالث من الفصل الثاني في صومعته وقد دخل يحمل بيده زنبيلا وقبل أن يدخل عليه روميو تسمعه وحيداً يتحدث حديثا فلسفيا عن الطبيعة والإنسان ينم عن الحكمة والحنكة والدراية بشؤون الحياة. فها هو ذا يعبر عن فلسفته حين يقول:

«الصبح بمقلته الشهباء يضحك من
عابس الليل
ومضى يتخلل سحب الشرق بأسلاك من
ضياء
والظلام الأرقش كالعربيد يميل يمينا ويسرة»

وبعد أن يسهب في الحديث عن الكون ومشرق الشمس، والجمال الذي ينشره هذا الشروق كل صباح:

«فلأذهب إلى الحقل أملأ زنبيلي هذا
بالبذور السامة والأزهار ذوات العطر
النفيس
هي أم الطبيعة هذي الأرض ومقبرها
أيضا ما كان لها رحما تخذته لها مدفنا
تضع الأولاد خلائق شتى وترضعهم دَرَّها
من صدر واحد
فيكون كثير منهم بأخلاق طيبة..
ما من أحد منهم إلا وله صفة..
من صفات الخير، على أنهم جد مختلفين
ما أعظمها رحمة للإله الظاهر والباطن
ظهرت من خواص النباتات والأعشاب وشتى
المعادن،
إذ ما من شيء خسيس على الأرض أو ذي
أذى
إلا ولها فيه منفعة من بعض الوجوه
وكذلك ما من خير على الأرض إلا يثور على
أصله
ويميل إلى جانب الشر إمّا أساء الفتى
استعماله
وكذلك تحور الفضيلة إثما إذا وضِعت
في غير مواضعها، وكأي من إثم بجميل
القصد يبرر»[1].

هذه الرؤية الحقة للنفس البشرية تجعل من كل كلمة يقولها القس لورنس جوهرة، وكل جملة حكمة. ومن هنا آثرنا الإطالة في الاستشهاد فهو يؤكد أن حقيقة النفس البشرية، ليست هي كل الخير، وليست هي كل

(١) المسرحية ، ص٧٣ .

الشـر، وإنما هي بين هـذا وذاك. ثم يؤكـد القس لورنس فـهـمـه العـمـيق للرابطة الوثيقة بين الطبيعة والإنسان. حين يشبه خصال الزهرة بالنفس الإنسانية:

«هذه زهرة، تحت أكمامها الزاهية
يستخفي السم الناقع، والقوة الشافية
هي إن شُمَّت أنعشت قلب مستافها،
وإذا أكِلت فعلى قلبه وجوارحه قاضية.
وانظر نفس الإنسان تجد مثل هذين الملكين
المختلفين مقيمين طول المدى في معسكر:
كرم الأخلاق وسوء الطباع..
فإذا ما استبد قويهما بضعيفهما في النبات،
نخر السوس فيه فأسلمه للممات»(١).

صورة رائعة لرجل الدين:

من خلال هذا الوعي الصادق بحقائق الحياة نتعرف على القس لورنس لأول مرة، فيؤهله هذا الوعي للدور الكبير الذي يضطلع به في قصة الحب بين روميو وجوليت. لكن الأهم والذي نؤكد عليه هو أن شكسبير في رسمه لشخصية القس بهذه الصورة الإيجابية المشرقة وبالفهم العميق للحياة يبين لنا بأن القس لورنس لا يعيش بمعزل عن الحياة، وما يجري فيها من خير وشر. وهذا ما يوحي لنا بالثقة من الدور العظيم الذي يؤديه فيما بعد، هذا من ناحية. ومن ناحية أخرى نجد أن شكسبير يرسم صورة رائعة لرجل الدين ودوره في الحياة الإجتماعية.. وليس مصادفة أن يجعل شكسبير رجل الدين أن يقوم بهذا الدور الإيجابي.

فالقس يحيط حب روميو وجوليت باهتمامه الجليل ويمنح الحبيبين صداقته، فنراه يسدي النصح لروميو، ثم نراه يحافظ على كتمان سر هذا الحب من خلال الألفة التي نحس بها بينه وبين روميو، وتعامله معه برحابة صدر وأبوة حانية وصداقة نصوحة، بل وعندما يتزوجان يحوّل «الدير» إلى

---

(١) المسرحية، ص٧٣، ٧٤.

مأوى للزوجين العاشقين، ويعقد فيه قرانهما دون علم أهلهما، ويتحمل القس لورنس على عاتقه هذه المسؤولية الخطيرة إيمانا منه بأن فعله هذا من رسالة الدين. ثم نراه يستمر في الدفاع عن هذا الحب حتى النهاية، فينفذ خطة الخلاص من تزويج (جوليت لباريس) حيث تأتيه «جوليت» مستغيثة شاكية مهددة بأنها ستقتل نفسها إن لم ينقذها القس من هذا الزواج وهي في عصمة رجل آخر.. هو روميو، تقول جوليت طالبةً حكمته:

«جوليت: اقفل الباب ثم تعال ابك حال فتاة حزينة
قد أضحت وراء الرجاء، وراء الشقاء
وراء المعونة!
لورنس: آه ياجوليت ! لقد ألمت بعظم مصابك!
ولقد كلَّ ذهني دون علاجه
أنبئت بأنك لا بد قابلة يد باريس.
جوليت: آه لا تخبرني بأنك أنبئت ذاك،
ألا إن كان بوسعك كشف مصابي
انظر خنجري هذا! فسينقذني من مصابي
وشيكا
جمع الله قلبي وقلب حبيبي، وأنت ضممت
يدي ليده»(١).

ثم تدعوه جوليت للتعجيل في وضع الحل للمأزق الذي هي فيه، فإذا لم يكن هناك حل سريع، فالموت عندها أهون، ومعانقة صدرها لخنجر مسموم أخف وطأة عليها من معانقة باريس لذلك نراها تدعوه ليعطيها من نوره وسداد رأيه:

«فبما عالجت من شتى الشؤون
من سنين لك مرت وسنين
فأعرني من تجاريبك رأيا حاضرا يصلح
أمري،
أو فهذا خنجري بين تباريحي وبيني

(١) المسرحية ، ص١٥٩ .

سيكون الحكم الفيصل ينهي
بتُّ ما أعيا على علمك مجموعا إلى حكمة
سنك
فاختصر قولك، ما أحلى اختصاري لحياتي
إن يكن قولك لا يشفي شكاتي!»[1].

خطة محكمة ولكن..!

ويعطيها القس الشراب المنوم الذي سيحيلها كالميتة في ليلة عرسها ليوافيها روميو في مدفنها ثم ينطلق الزوجان الحبيبان إلى (منتوا). ثم يوصيها بالشجاعة والتحلي بالصبر فيقول:

لورنس : وبنفس الليلة تنطلقان إلى منتوا
فتحلان عقدة هذا الشنار الوبيل
فعسى أن لا تتغلب نزوة وهم عليك
ولا خوف أنثوي يصدك عما اعتزمته.
جوليت: هاته لا تذكر لي الخوف، هاته
لورنس: قدْكِ، انصرفي الآن قوي جنانك،
وثقي بنجاحك فيما اعتزمت عليه،
فسآمر بعض صحابي فيمضي سريعا
إلى (منتوا) بكتابي لمولاك روميو.
جوليت: الحب سيمنحني قوة، والقوة سوف تعين
على تحقيق مرامي.. وداعا أبي !»[2].

وهذه الخطة التي وضعها القس لانقاذ الحب العظيم من الموت، والزواج من الإخفاق تفشل لأسباب خارجة عن يده. وفي النهاية يبقى أن القس قد قام بدوره على أكمل وجه، لقد نجح في جمع الحبيبين في ظل رضا الله، ولكنه عندما أراد جمعهما في ظل تقاليد وأعراف المجتمع نجده يفشل إذ تتأخر رسالة القس لروميو الذي يعرف بخبر موت جوليت، فيذهب ليشرب

---

(١) المسرحية ، ص١٦٠ .
(٢) المسرحية ، ص١٦٠ .

السم إلى جوارها ويموت، وعندما تصحو جوليت تجد حبيبها جثة هامدة، ويصل القس لورنس، ويعرض عليها فرصة الحياة لتعيش بقية عمرها راهبة إلا أنها تستهين بالحياة بعد موت روميو الحبيب، فتجمع ما تبقى في سم على شفتيه بالخنجر، ثم تخاطب روميو لاهثة:

جوليت : « سم ـ لا ريب ـ حساه الحبيب فكان نهايته
الدائمة
أكذا يا بخيل شربت الجميع، ولم تترك
قطرة للصديق، أبل بها ظمئي بعدك؟
سأقبل فاك، لعلي أصيب بقية سم
على شفتيك، فأقضي نحبي وألحق بك
(تقبله)
ما أدفأ هاتين الشفتين!!»(1).

ثم تكون النهاية المأساوية حين تهتف جوليت في نزاع الموت وهي تطعن نفسها بالخنجر!

جولييت : «إيهاً يا خير الخناجر !
هذا قرابك
اصدأ في نحري هنا لأموت»(2).

وتموت جوليت لتسجل بموتها أروع قصة حب عرفها تاريخ الأدب.

وبموت روميو وجوليت، ويحل الوفاق بين العائلتين، وقد فقدت كل منهما أغلى ما تملك من بنيها.

وعندما نعود لدور القس لورنس، نرى أن (شكسبير) قد وضعه في صورة رجل الدين المثالي الذي يؤدي واجبه بأمانة والتزام ووعي. ولا ينحصر مجال عمله داخل الكنيسة، وإنما يمتد إلى المشاركة في الحياة الاجتماعية، وبهذه الصورة المثالية لرجل الكنيسة نرى أن (شكسبير) يندد بخرافات العصور الوسطى وأثرها في المجتمع الأوروبي برسمه هذه

---

(1) المسرحية ، ص٢٠٧ - ٢٠٨ .
(2) المسرحية ، ص ٢٠٨ .

الصورة الرافضة للواقع. فالقس ليس له من سلطة غير ما يسمح به القانون، ولذلك رأيناه في المسرحية يتعرض للمحاكمة والاحتجاز حين يلقى عليه القبض كمشتبه به، ولم يفرج عنه الحاكم إلا حينما تبين الخيط الأبيض من الأسود.

وهذا في رأينا تعبير عن إيمان شكسبير بالله وبرسالة الأديان على أنها هداية للبشرية من الظلمات إلى النور، وتأكيد لمهمة رجل الدين بأنها العمل من أجل الخير والمحبة والسلام، والدعوة بالكلمة الصادقة وبالفعل، وهو أمر لا يتنافى مع التصور الإسلامي لرسالة الإنسان.

فاوست باكثير وأثر جوته
في ضوء التصور الإسلامي

انطلق علي أحمد باكثير (١٩١٠-١٩٦٩م) في كل ما كتبه من التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، فاستطاع أن ينطلق بأدبه على جناحي هذه الرؤية المستنيرة إلى آفاق عالمية، فهو لم يقتصر في أعماله الأدبية عامة والمسرحية خاصة، على معالجة الموضوعات والقضايا المرتبطة بالعرب والمسلمين زماناً ومكاناً، بل انفتح على التراث الإنساني وحضارات ما قبل الإسلام، يستوحي في تاريخها وأساطيرها، ويتخذ من مادتها أشكالاً فنية يعبر من خلالها عن أفكار جديدة.

وينفرد باكثير برؤية غاية في الأهمية وسعة الأفق، يعطى بها للأدب العربي بعداً عالمياً حين يرى أن استلهام الأساطير الأجنبية وتاريخ الحضارات الإنسانية البعيدة عن الإسلام زماناً أو مكاناً، هو أهم جسر لعبور الأدب العربي إلى العالمية، شريطة أن يصب الأديب العربي في هذه القوالب الفنية، مضموناً يعكس من خلاله بصدق وإخلاص فكر أمته وفلسفتها في الحياة، وبالتالي فإن الشعوب الأخرى التي تطلع على هذا العمل الفني المستمد موضوعه من تراثها، لن تجد صعوبة في فهمه واستيعاب المضمون الجديد الذي حمله.

تجربة باكثير:

ويرى باكثير أن أحداث التاريخ - والأسطورة خاصة - تعين الكاتب على إعادة تشكيل مادتها الفنية بحيث تلائم المضمون الذي يريد أن يصبه فيها[1] وفي هذا الصدد يقول ما نصه: «**وأيا كان الموضوع الذي يعالجه الأديب العربي سواء كان عربياً أم غير عربي، فالعبرة بالروح التي تكمن في مضمون العمل الأدبي، إذ يجب على الدوام أن تكون عربية إسلامية. وبهذه الطريقة يستطيع**

---

(١) راجع كتابه «فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية» مكتبة مصر. ب، ت، ص ٣٩ .

الأديب العربي أن يعالج ما يشاء من الأساطير الفرعونية أو السومرية أو اليونانية أو الهندية علاجاً جديداً يتسم بالروح العربية، ويعبر عن وجهة نظرنا، ويصور موقفنا من قضايا الوجود والكون والحياة. وبهذه الطريقة أيضاً يستطيع الأديب العربي أن يجسد رسالتنا الخالدة (الإسلام) في عمل أدبي حي، يعرف العالم كله موضوعه في صورته الأسطورية الأولى، فلا يجد أبناء الأمم الأخرى صعوبة في فهم وإدراك المغزى الجديد الذي يحمله ذلك العمل، ومن ثم يتأثرون به، فيتأثرون في الحقيقة بالمعاني المنبثقة من رسالة العرب الخالدة»[1].

فلا عجب إذاً أن يبدأ باكثير حياته الأدبية في مصر بتأليف مسرحية يستمد قصتها من التاريخ الفرعوني وهي مسرحية «إخناتون ونفرتيتي» ١٩٤٠م. التي قدّم فيها تفسيراً إسلامياً لفشل إخناتون في نشر دعوته وصدّرها بالآية القرآنية: **﴿وَرُسُلاً قَدْ قَصَصْنَاهُمْ عَلَيْكَ مِن قَبْلُ وَرُسُلاً لَّمْ نَقْصُصْهُمْ عَلَيْكَ﴾**[2]، ثم اتخذ من هذا سنة، فصدّر معظم أعماله بآية من القرآن تكون مفتاحاً لمضمون المسرحية، فقد ظهر إخناتون لباكثير متفقاً مع الإسلام في الدعوة إلى التوحيد والمحبة والسلام، ولكنه في رفضه محاربة المرتدين عنه والمعتدين على دولته، كان بعيداً عن منهج الإسلام، فكان ذلك تفسير باكثير لهزيمته ونهايته. وبمثل هذا المنعرج عالج باكثير أسطورة أوديب الإغريقية البعيدة عن الإسلام وتاريخ الإسلام في مسرحيته «مأساة أوديب»، وكان أحد النقاد الكبار قد اعترض على المضمون الإسلامي الذي عبر عند باكثير من خلال هذا الشكل الفني الإغريقي، ويروي باكثير ما حدث معه فيقول: **«ولعل من الطريف أن أروي حادثة وقعت لي مع ناقد مرقوق[3] من نقادنا المحدثين - توفي منذ بضعة أعوام - رحمه الله - قال لي في موضوع التعليق على مسرحية «مأساة أوديب» بأي حق يا فلان جعلت أوديب يعتنق الإسلام، وهو وثني إغريقي عاش قبل أن يظهر الإسلام بعشرات القرون؟ فقلت له: وماذا**

---

(١) من كلمة ألقاها بصوته في إذاعة الكويت ١٠/٤/١٩٦٩م .

(٢) سورة النساء ١٦٤.

(٣) يقصد بهذا الناقد د. محمد مندور الذي كان متأثراً بالاتجاه اليساري السائد آنذاك.

يضيرك يا دكتور؟ إني لو وجدت مذهباً أو عقيدة أسمى من الإسلام، وأقرب إلى المنطق والعقل منه لجعلت أوديب يعتنقه، ولكن ما حيلتي، لم أجد أسمى ولا أعظم من الإسلام»(١).

ويعلق باكثير على هذه الحادثة فيقول: «**والواقع أن ذلك الناقد وأمثاله قد فقدوا الإيمان بأمتهم، ورسالتها، ففقدوا الإيمان بأنفسهم وفتنوا بالأفكار التي غرتهم من الخارج فاستسلموا لها راضين مختارين، فلا غرو أن يزعجهم صوت ارتفع من ضمير أمتهم وطفق يقرع أسماعهم مذكراً إياهم بالحجة والبرهان، أنهم حين تركوا تراث أمتهم وتعلقوا بتراث كانوا قد استبدلوا الذي هو أدنى بالذي هو خير»**(٢).

أما مسرحية (**فاوست الجديد**) التي نحن بصدد دراستها فقد كتبها باكثير سنة ١٩٦٧م، وتركها مخطوطة مع عشر مسرحيات وأعمال أخرى عثرنا عليها في مكتبه بعد وفاته بعدة سنوات. وكان من حظ هذه المسرحية - ولأهميتها أيضاً - أن باكثير قدمها لإذاعة البرنامج الثاني بالقاهرة، فأذاعتها سنة ١٩٦٨م. وقد تكررت إذاعتها بعد ذلك أكثر من مرة، وأدى هذا إلى تسرب النص إلى أيدي الباحثين والدارسين، فتناولته معظم الأعمال التي تعرضت لدراسة أسطورة فاوست في المسرح العربي. ولا أعرف إن كان النص المسرحي الذي ننشره الآن لأول مرة، هو نفسه النص الذي أذيع بالإذاعة أم أن النص الذي أذيع حدث به تغيير تقتضيه ضرورة الدراما الإذاعية؟ المهم أن النص الذي بين أيدينا الآن هو نص المسرحية الأصلي الذي خطه المؤلف لفاوسته الجديد.

هذه المسرحية تعتبر من أنضج مسرحيات باكثير فكرياً وفنياً، وإذ اتجه باكثير في مسرحيات المرحلة الأخيرة من حياته إلى الشكل الفني الذي يقوم على «العمق» في رسم الشخصية والحدث الدرامي. فاقتضى منه تحقيق هذا الغرض الفني أن يسير بالأحداث أفقياً لا رأسياً، وأن يعطي عناية أكبر البعد النفسي للشخصية عناية أكبر، ولهذا اقتصر المؤلف في (**فاوست الجديد**) على

(١) كلمته السابقة بإذاعة الكويت ١٠/٤/١٩٦٩م.
(٢) الكلمة نفسه.

عدد قليل من الشخصيات وعدد أقل من الأحداث وذلك على عكس ما فعل جوته في مسرحيته كما سيأتي تفصيله فيما بعد.

ومن الواضح أن باكثير خطط لهذه المسرحية تخطيطاً محكماً، بعدد قليل من الشخصيات وعدد أقل من الأحداث. ففي فصول المسرحية الأربعة لا يحمل كل فصل أكثر من حدث أساسي واحد. وقد لاحظنا أن الحدث يصنع موقفاً والموقف يقود الحركة الدرامية طوال الفصل ويُصعِّد الصراع إلى الفصل الذي يليه.

الطموح والارتكاس:

ففي الفصل الأول يتمثل الحدث في يأس فاوست من الحياة، وهذا اليأس يعود إلى سببين: أولهما ابتعاد مرجريت التي يحبها حباً عظيماً وقرارها اعتزال الحياة ودخول الدير، والسبب الثاني عدم وصوله إلى معرفة الحقائق العلمية الكبرى التي كان يطمح في التوصل إليها.

بعد ذلك تحول فاوست إلى إنسان محطم يائس من الحياة لديه خلق ومبادئ وبقايا إيمان لكن كل ذلك بعد ذلك يتلاشى، فالحياة في رأيه «**لم تعد تستحق أن تعاش**»(١) ويقرر الانتحار، فيناقشه صديقه بارسيلز في ذلك:

بارسيلز: إن الحياة يا فاوست أوسع مما بينك وبين مرجريت.

فاوست: اعلم ذلك.

بارسيلز: فلم إذن تضع مرجريت في كفة والحياة في كفه؟

فاوست: لأن حبها كان آخر سبب تعلقت به من أسباب الحياة، وكنت أظنه عزاء كافيا عما سواه، فإذا هو باطل من أباطيلها الأخرى. فلأي شيء بعدُ أعيش؟!

بارسيلز: عش للمعرفة.

فاوست: المعرفة! قد علمت يا بارسيلز أننا أنفقنا شبابنا كله في طلبها وتحصيلها، فلم نظفر منها بطائل، وبقيت الحقائق الكبرى محجوبة عنا بل زدنا جهلاً بها(٢).

---

(١) المسرحية ص ٢٨.

(٢) المسرحية ص ٢٩.

هكذا يبدو بارسيلز في البداية صادقاً ومخلصاً لفاوست رغم اختلافهما في المبادئ والنظر إلى الحياة، وقبل أن يدخل بينهما الشيطان، فهذا بارسيلز يناقش مع فاوست حاله إن هو انتحر، ويتكلم عن المعنى الحقيقي للصداقة:

بارسيلز: لا أستطيع يا صديقي أن أتصور كيف أعيش من دونك.

فاوست: سوف تتساني وشيكا حين تعيش مع حبيبتك إيمي في جنتك.

بارسيلز: صدقني يا فاوست، إن الجنة ستصبح جحيما من بعدك.

فاوست: هكذا يخيل إليك الآن.

بارسيلز: كلا إنها الحقيقة. أتظن يا فاوست أنني كنت أنعم بوصالها لولا علمي أنك موجود على مقربة منى، وأنني عما قريب سأقص مغامرتي عليك.

فاوست: (متأثراً) أحقا يا بارسيلز؟

بارسيلز: صدقني يا فاوست، إني وجدت من اللذة والسعادة حين قصصت عليك مغامرتي اليوم أكثر مما وجدته طوال الأيام الثلاثة التي قضيتها مع إيمي في الجبل.

فاوست: لكن تذكر يا أخي أننا لما فقدنا فالديز، خيل إلينا أننا لا نستطيع العيش من بعده، ومرت الأيام فإذا نحن قد نسيناه..

بارسيلز: ذلك أننا كنا اثنين بعده أحدنا يعزي الآخر عنه، ثم لا تنس أننا استعنّا على حزننا الأليم بالانكباب على دراسة الطب لنكتشف علاجا للسرطان الذي مات به.

فاوست: يا لها من أيام سعيدة!

ولابد أن أن نتوقف هنا عند اللحظة التي اختار فيها الشيطان الدخول على فاوست، لحظة انهيار كامل، ويأس، وكفر بالله توسوس له به نفسه رغم إيمانه، ومبادئه، كان فاوست في حضيض ضعفه، وقد كفر بالفعل من شدة قنوطه، إذ كان يردد: «**لا وجود للرحمن إلا للشيطان، لا شيء غير المادة، فلا آسف على شيء في الحياة.. الحياة كلها غرور في غرور.. قبض الريح.. باطل الأباطيل**»(١).

(١) المسرحية ص ٣٥.

في هذه اللحظة يدخل عليه منقمصاً شخصية صديقة بارسيلز، فيظن فاوست صديقه يمزح معه، لكنه لا يلبث أن يتأكد أنه الشيطان، ولم يجد الشيطان مدخلاً يُغري به فاوست أقوى من مدخل المرأة، مكمن ضعف الرجل في كل زمان ومكان، فقد رفض فاوست كل الإغراءات ولكنه توقف عندما عرض عليه أن يعيد إليه مرجريت.

وبالفعل يظهر له الشيطان مرجريت، فيوافق فاوست على توقيع عقد معه يبيع فيه روحه للشيطان، وهنا تظهر غريزة الطمع في الإنسان مقرونةً بطموح فاوست الذي لا يعرف الحدود:

الشيطان: لا تحاول أن تخدعني. أنا أعرف، أنا أعرف ما يجول في نفسك، أنت مستعد أن تخسر العالم كله من أجل قبلة تمنحها لك مرجريت.

فاوست: ولا ربع العالم ولا خمسه! أتظن أن هذا الحب الذي يتلهى به الفارغون هو أقصى ما أنشده في الحياة؟

الشيطان: نعم، تلك هي الحقيقة.

فاوست: كلا، إن لي مطالب أخرى أهم وأعظم.

الشيطان: ليست أهم ولا أعظم عندك.

فاوست: أتحكم عليها قبل أن تعرف أولا ما هي؟

الشيطان: أعرفها يا فاوست، بل أراها أمامي في ثنايا مخك.

فاوست: ما هي؟

الشيطان: المعرفة الشاملة والصحة الكاملة والقوة والشباب والغنى والشهرة.

فاوست: والحب العارم كيف نسيت الحب العارم؟

الشيطان: كلا ما نسيته قد ذكرته في المقدمة..

فاوست: مع مرجريت.

الشيطان: نعم.

فاوست: كلا وحدها لا تكفي، أريد حسان الدنيا جميعا..

الشيطان: موافق.

فاوست: وأريد أن أعرف كل شيء في الكون.

الشيطان: موافق.

فاوست: وأريد أن أرجع إلى سن العشرين.

الشيطان: موافق، موافق. كل ما تشتهيه نفسك فأنا موافق عليه

فاوست: اتفقنا..(١).

ويُشهد الشيطان الله جل جلاله على عقده مع فاوست رغم استغراب فاوست لهذا الطلب:

فاوست: أجل من الذي سيشهد.

الشيطان: الله جل جلاله.

فاوست: الله!

الشيطان: الا ترضى به شهيداً ؟

فاوست: لكنه واحد أحد..

الشيطان: أقوى من شهادة الألوف. موافق؟

فاوست: موافق.

الشيطان: اللهم رب العزة ذا الجلال والإكرام.. أنت الشاهد لا شاهد غيرك، وكفى بل شاهداً ووكيلاً(٢).

والحقيقة أن الشيطان كان يدق نعش هزيمته بهذا الطلب الذي جعل فيه الله رب العزة والجلال شاهداً كما سنرى في آخر المسرحية. و كل الدلائل في هذه البداية تؤكد أن فاوست لم يكن كافراً بالله وإن كان تلفظ كفراً في لحظة يأس. فهذا الشيطان يقدم أول أهم طلباته مرجريت، ليست مرجريت الحقيقية، وإنما مرجريت مزيفة تحمل كل ملامحها، فعندما تقدم له نفسها وعرضها يتردد:

مرجريت: ما خطبك يا فاوست، ألم تعد تحبني؟..

فاوست: (مستمر في نجواه) يا إلهي إن كنت سلطته عليها وأنت خالقها، فلن أكون أرحم بها من خالقها.

مرجريت: ماذا تخاف؟ أتخاف من أحد؟

---

(١) المسرحية ص ٤٣، ٤٤.

(٢) المسرحية ص ٤٣، ٤٤.

فاوست: أخاف الله يا مرجريت..

مرجريت: الله. وأين هو الله؟

فاوست: (في نجواه) هي في الدير ولا تخاف. وأنا خارج الدير وأخاف!!!(١).

وتعاوده لحظة الكفر فيقدم على ما كان يتمناه ولأجله باع روحه للشيطان قائلاً: «**موجود أم غير موجود.. إن كان موجوداً فيغفر، وإن لم يكن موجوداً فليفعل ما بدا له**»(٢).

البحث عن الحقيقة الكبرى:

وفي الفصل الثاني نجد «الحدث» يتمثل في غرق فاوست في المتع الحسية وحياة المجون التي جلبها له الشيطان من جهة واكتشافه أن الشيطان يعرقل طريقه للمشاريع العلمية التي تفيد الإنسانية، فيكون «الموقف» اكتشاف فاوست لحقيقة الشيطان وبداية وعي جديد في حياته ينتهي بمحاولته السمو بروحه فوق ملذات الجسد:

فهاهو ذا فاوست وقد شبع من الملذات واتجه نحو تحقيق طموحاته الكبرى، يبلغ صديقه بارسيلز الذي بدأ يتغير ويغتاظ من فاوست ويحسده على عقده مع الشيطان:

فاوست: (وافقا على الباب) هنئني يا بارسيلز، أوشكت أن أنجح في الكشف الجديد.

بارسيلز: أي كشف؟

فاوست: تحويل الصحاري إلى رياض غناء.

بارسيلز: لا توجد في بلادنا صحراء.

فاوست: توجد في آسيا وإفريقيا، سوف يسعد بها ملايين من البشر هناك.

بارسيلز: وتضحي بسعادتك من أجل ذاك؟

فاوست: إن سعادتي في ذلك. تعال ساعدني فأنت تعرف الكيمياء أفضل مني.

بارسيلز: عندك صاحبك يساعدك في كل شيء. إنك بعت له روحك يا فاوست فخذ منه الثمن كاملا ولا تتزل له عن شيء.

---

(١) المسرحية ص ٤٨.

(٢) المسرحية ص ٤٩.

فاوست: أنا أفضل أن أعتمد على نفسي جهد ما أستطيع.

بارسيلز: فاتركني إذن ولا تشغلني عن الاستمتاع بالحياة جهد ما أستطيع.

فاوست: أريد أن أتركك في لذة البحث ولذة الكشف.

بارسيلز: لو كنت تحبني حقا لاقترحت على صاحبك أن يكتب معي عقدا كالذي كتبه معك(١).

وتتسع مشقة الخلاف بين فاوست والشيطان ولم تعد فتنة النساء كافية بإغراء فاوست:

الشيطان: كن منصفا يا رجل أعدتك إلى سن العشرين؟ ألم أمتعك بألوان النساء من مختلف بلاد العالم؟ فيما عدا الإسكيمو - لكي أكون دقيقا في كلامي - لأنك أنت الذي رفضت؟ ألم أحضر إليك أميرات ألمانيا جميعاً، وملكات أوربا ودوقاتها، وماركيزاتها لتختار كل ليلة منهن من تشاء؟

فاوست: أوه. النساء النساء.. ما عندك غير النساء؟

الشيطان: النساء زهرة الحياة. هل في الحياة أمتع منهن؟ ثم الخمر أحضر إليك أقدم باطية منها في العالم، تلك التي وضعت في قبر فرعون في جوف الهرم ليشربها حين يعود في زعمهم إلى الحياة.

فاوست: ما عندك غير الخمر والنساء؟

الشيطان: ماذا تريد؟ الفاكهة؟ ألست أحضر إليك فاكهة الشتاء في الصيف، وفاكهة الصيف في الشتاء؟ السياحة في البلاد، ألم أطف بك في جميع أقطار الدنيا؟ ألم أجعلك تخالط أهل كل بلد وتفهم كلامهم؟ ألم أدخلك حمامات النساء في كل بلد لتتقلب بين أجسادهن دون أن يشعر بك أحد؟!

فاوست: أجل. كنت دائماً تثير شهوتي وتغذيها على حساب عقلي.

الشيطان: أنت الذي طلبت مني ذلك.

فاوست: لأنك وسوست لي بذلك(٢).

---

(١) المسرحية ص ٥٢، ٥٣.

(٢) المسرحية ص ٦٧، ٦٨.

ويلتفت فاوست إلى رسالته الكبرى وهي إمكانية تحويل الصحارى إلى جنان رغم اعتراضات الشيطان ومحاولاته أثنائه عن عزمه، ولكنه وجد الدليل العلمي الذي يمكنه من تحقيق ذلك، فيقول: «**إن كمية الماء الموجودة في الأرض وما حولها من الغلاف الجوي لا تنقص ولا تزيد، وما علينا إلا أن نوزع الماء توزيعاً آخر بحيث يسقط على المناطق الاستوائية قدر أقل، وعلى الصحارى وما حولها قدر أكبر، وبذلك نصلح الحال في المنطقتين معا في وقت واحد**(١).

ويكتشف الشيطان أن فاوست عاوده إيمانه بالله أقوى معا كان، وبدأ يربط العلم بالإيمان، ويعتقد أن في الحياة لحظة يجتمع فيها الأبد كله، ولا تتحقق هذه اللحظة إلا للمؤمنين، ويقول فاوست: بعد أن جربها مرةً، فيسأله الشيطان أن يصفها:

فاوست: لا أستطيع أن أصفها، اللهم إلا أنها كانت ومضة خاطفة ووجدتني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة، وهي تتسع وتتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله.

الشيطان: وهم من الأوهام.

فاوست: كلا، إنها الحقيقة الكبرى فلا تحاول أن تشككني.

الشيطان: هل تستطيع أن تبرهن على ذلك؟

فاوست: لا، ولكني سأسعى لذلك عن طريق العلم.

الشيطان: عن طريق العلم؟

فاوست: نعم حتى لا يكون الحق ومضة خاطفة، وحتى يستطيع الناس جميعاً أن يدركوا مثل ما أدركت في أي مكان وفي أي زمان.

الشيطان: أتدري معنى ما تقول؟ إنك تريد أن تجعل الناس كلها آلهة.

فاوست: بل أريد أن أجعلهم كلهم مؤمنين.

فالشيطان: فاوست. إلام تحلم بالمحال بعد المحال؟ ألا تهدأ قليلاً؟ ألا تريح نفسك من هذا العمر الثقيل والجهد المضني والعناء الفادح، وهذه متع الدنيا بين يديك والعمل قصير والموت يترصدك في كل لحظة.

(١) المسرحية ص ٧٤ .

فاوست: دعني من ذلك فقد شبعت من الملاذ واللذة واشمأزت نفسي من الأثداء والبطون والأفخاذ(١).

ولكن الشيطان لا ييأس منه، فيقدم له آخر أوراقه وأقواها، يعرض عليه «هيلين» رمز الجمال الأسمى والأكمل عند الإغريق، الفاتنة التي خر عند قدميها الأبطال، فيدور صراع عنيف في داخل فاوست بين إرادته التي بدأت تقوى بالإيمان وبين النفس الأمارة بالسوء، وهو صراع لا ينتصر فيه إلا من رحم الله، يقول فاوست لنفسه: «**فاوست إلى متى يلعب بك الشيطان، اعرض عنها إذا جاءت لتريه أنه لم يبق له مطمع فيك. لكن هذه هيلين التي قامت من أجلها حروب طروادة. كيف أستطيع أن أتقيها إذا برزت لي متجردة؟ ولماذا أتقيها، لماذا أفلتها من يديّ؟ سأطاوعه هذه المرة ثم أعصيه بعد ذلك إلى الأبد لكن الحقيقة الكبرى.. ألا تحب أن ترى الحقيقة الكبرى مرة أخرى؟ ستراها إذا قهرت نفسك وركزت فكرك.. هذه فرصة لا تعوض**»(٢).

ويغمض فاوست عينيه حين يقول له الشيطان استعد لاستقبال فتنة العالمين ويؤكد له أنه لن يفتحهما إلا حين يبعدها عنه:

الشيطان: أنت مجنون. أنت محروم.

فاوست: (تبدو في وجهه مظاهر التصميم ولا يجيب..).

الشيطان: تجردي يا هيلين. انظر افتح عينيك إنها متجردة.

فاوست: (لا يجيب).

الشيطان: ارقصي له يا هيلين كما رقصت لباريس يوم وصل بل إلى طروادة.

(تسمع موسيقى راقصة تتخللها خلاخيل وأساور).

فاوست: (يضع أصابعه في أذنيه لئلا يسمع).

الشيطان: انظر يا محروم.. هذا مشهد لم تر الدنيا مثله قط، ولن ترى الدنيا مثله أبداً. عانقيه يا هيلين.

فاوست: (يتجمع في نفسه كأنه يتوقى ملمسها).

الشيطان: قبليه في فمه.

---

(١) المسرحية ص ٧٦، ٧٧.

(٢) المسرحية ص ٧٨.

فاوست: (يضع يديه على فمه ليتوقى قبلتها، ثم يتهاوى حتى يتمدد على الأرض وقد فقد وعيه وتخشب جسمه كأنما فقد الحياة).

الشيطان: ابتعدي عنه يا هيلين.. هلمي بنا نبتعد عن هذا المكان.

فاوست: (يتحرك كأنها تدب فيه حياة من جديد، ثم ينهض وهو يردد في فرح عظيم ونشوة غامرة).

الله.. الله.. الله.. قد رأيت نور الله.

الإيمان والإرادة والقرار:

وفي الفصل الثالث يكون «الحدث» في وصول بارسيلز إلى قمة الضلال حين يتآمر مع الشيطان على صديقه فاوست ويصل فاوست، إلى قمة الهداية حين يرفض بيع مكتشفاته العسكرية لأي من الدولتين الكبيرتين حتى لا تستخدم لإبادة البشرية واستعبادها، ويكون «الموقف» قرار فاوست أن يهجر الشيطان بلا رجعة وأن يطلب العلم من الله وحده.

فاوست: لن يهدأ لي بال حتى يكون في مستطاع كل إنسان أن يرى الحقيقة الكبرى في كل حين.

بارسيلز: وما شأنك بالناس لعلهم لا يريدون أن يروها..؟!

فاوست: عليهم أن يروها ليعرفوا الغاية من وجودهم.

بارسيلز: لعلهم لا يريدون أن يعرفوا الغاية من وجودهم.

فاوست: بلى، في قلب كل إنسان حنين إلى معرفة ذلك.

بارسيلز: فهل عرفت أنت الغاية من وجودهم؟

فاوست: نعم

بارسيلز: ما هي؟

فاوست: أن أعرف الله وأحبه وأعبده.

بارسيلز: فماذا تريد بعد؟

فاوست: أن أعرفه عن طريق العلم، ليتسنى للناس جميعاً أن يعرفوه فيعيشوا في حب وسلام[1].

ويتحول بارسيلز من صديق إلى شيطان آخر يحاول إبعاد فاوست عن

---

(١) المسرحية ص ٨٦.

أهدافه السامية، وإعادته إلى الحضيض الذي كان فيه:

بارسيلز: ومن أجل هذا العالم المنحط تضحي بنفسك ووقتك وشبابك؟

فاوست: هذه أشياء لا تدوم، فإن لم أقضها فيها ضاعت هباء منثورا.

بارسيلز: اقضها في الاستماع بالحياة. وملذات الحياة.

فاوست: استمتع أنت كما تشاء، ودعني وما اخترت لنفسي.

بارسيلز: فيما مضى قبل أن تكون عندك هذه القدرة الهائلة الخارقة كان معقولاً أن تشغل نفسك بالبحوث والكشوف. أما الآن فجنون أن تعرض عن المتع والملذات المتاحة لك بغير حدود، وتحبس نفسك بين أربعة جدران لاكتشاف أسرار لا طائل تحتها.

فاوست: بل جنون الجنون عندي اليوم وقد قوي جناحي على الطيران واتسع الأفق أمامي إلى غير حدود، أن أحبس نفسي في ملذات جسدية لا طائل تحتها دو ن الانطلاق في آفاق الفكر المترامية.

اختزن قلب فاوست مرارةً أليمة حين علم أن حبيبته مرجريت قد فرطت في نفسها مع صديقه بارسيلز، وهو لا يعلم أنها ليست مرجريت الحقيقية فزاد كفراً بحب النساء، وزهداً في طلب الشهوات، وها هو ذا يعبر عن وعيه الجديد ويقظته مما كان فيه من غفلة كان يغره بها الشيطان، فقد استوت عنده الملذات وأجساد النساء؛ جاءه الشيطان بأجمل نساء العالمين بسميراميس وكيوباترا والشاعرة سافو:

بارسيلز: حدثني عن الشاعرة سافو ماذا أخطرها ببالك؟ ما أحسبها في مستوى الأخريات..

فاوست: كنت أحفظ أشعارها الغرامية فاشتهيت أن أضمها بين ذراعي.

بارسيلز: فكيف وجدتها؟

فاوست: لا فرق بينها وبين أي راعية من قبرص.

بارسيلز: وكيف وجدت الأخريات؟

فاوست: لا فرق بينهن وبين فلاحات مصر والعراق.

بارسيلز: إنك إذن لم تر منهن شيئاً. أين الهالات التي لهن؟

فاوست: الهالات تذوب عند الملامسة، فلا يبقى منها شيء.

بارسيلز: آه ليتني كنت مكانك.

فاوست: ما كنت لتكون أسعد حظا مني.

بارسيلز: إذن لتشممت من أردانهن عبير التاريخ، ولترشفت من شفاههن الرحيق المعتق في جامات الخلود.

فاوست: قد كنت أحلم بكل هذا حين طلبت وصالهن. وكلما خاب ظني في إحداهن عللت نفسي بالأخرى حتى أتيت عليهن جميعاً، فإذا هن سواء وإذا أنا أتحسر على الوقت الذي ضاع مني في غير بحث تسكرني نشوته، أو كشف تذهلني روعته.

بارسيلز: أنت إذن لا تريد أن تطلبهن مرة أخرى.

فاوست: العمر قصير لا محل فيه لتكرار التجربة أكثر من مرة واحدة[1].

وتعود مرجريت الحقيقية من الدير تقول لفاوست: «**أنا مرجريت الحقيقية يا فاوست جئت لا نقذك من قبضة الشيطان**»[2] فلا يصدق، ثم يضعف، ويستدرجها إلى المخدع، ويقضي منها وطره، ويكتشف أنها مرجريت الحقيقية بعد أن هتك بكارتها، فيندم أشد الندم ويثور على الشيطان غاضباً «**لعنة الله عليك يا شيطان، لقد خدعتني.. خدعتني.. خدعتني.. في كل شيء حتى في مرجريت...**»[3].

وفي نهاية هذا الفصل تصل المواجهة بين فاوست والشيطان ذروتها، قمة الصراع الذي ليس بعده إلا الانحدار نحو النهاية، بلغ فاوست قمة وعية بحقيقة الشيطان، وصارحه بذلك قائلاً: «**أنت وهم، وكل ما حولك وهم، وكل ما تحتك وما فوقك وهم**»، وصل فاوست إلى مرحلة التسلح الكامل بالإيمان والعلم معاً. اكتشف فاوست أنه ما كان سيصل إلى العلم الذي يريد إلا بالإيمان، وبهذه الإيمان الذي ثبته العلم في قلبه جادل فاوست الشيطان مدافعاً عن عدل ربه وحكمته حين شكك الشيطان في ذلك:

---

(١) المسرحية ص ٩٠، ٩١.

(٢) المسرحية ص ٩٤.

(٣) نفسه.

الشيطان: إن وجوده ليس عندي محل تساؤل. إنني أول الموحدين. لكني أشك في عدله وحكمته!!

فاوست: إذا اعترفت بوجوده فقد اعترفت بعدله وحكمته، فلا وجود لله بغير عدل وحكمة.

الشيطان: فما تقول فيما يصيب طفلا بريئاً من صنوف البلاء، وما تقول فيما يجتاح أمة بأسرها من الزلازل والبراكين والأوبئة؟

فاوست: أعطني علم الأزل وعلم الأبد فأشرح لك حكمة الله وعدله في ذلك.

الشيطان: وما الأزل عندك وما الأبد؟

فاوست: الأزل بداية البدايات، والأبد نهاية النهايات.

الشيطان: كأنك ترى أن له بداية ونهاية.

فاوست: كلا، في وسعك أن تقول إن الأزل هو البداية التي لا بداية لها، والأبد هو النهاية التي لا نهاية لها.

الشيطان: هذا كلام محال.

فاوست: بل هو تعبير العاجز عن التعبير.

الشيطان: وفيم العجز؟

فاوست: لأن العقل البشري محدود. أجل غير أني عرفت الآن أن علمك محدود كذلك، وأنك تعتمد أكثر ما تعتمد على السحر والخرافة والتخيل والإيهام.

الشيطان: فماذا أنت صانع؟

فاوست: سألتمس العلم ممن عنده العلم كله.. من الله.

الشيطان: وأنى لك أن تصل إليه؟

فاوست: سأصل يوماً إليه.

الشيطان: ما أعظم غرورك.

فاوست: ليس غروراً، بل هو طموح يحوطه إيمان وثقة، كما شهدته يوماً في لمحة خاطفة. فلأشهدنه غدا على الدوام..[1].

---

(١) المسرحية ص ١٠٠، ١٠١.

العودة والانتصار:

وفي الفصل الرابع الأخير تموت مرجريت صافحة عن فاوست ومشيعة بدموعه وندمه ودعائه ويكون «الحدث» الأساسي في أنباء دخول جيوش الدولتين الكبيرتين للبلاد للاستيلاء على مكتشفات فاوست فيكون «الموقف» إقدام فاوست على إحراق كل الأوراق المتعلقة بمخترعاته العسكرية حتى لا تقع في أيدي الذين يدمرون الحضارة البشرية.

انفصال حقيقي كامل وتام حدث بين فاوست والشيطان، أصبح فاوست أقوى من أن يعبأ بشأن الشيطان، أحرق أوراق مكتشفاته العلمية حتى لا تحتكرها الدول الكبرى لمضاعفة ثرواتها على حساب الشعوب المحتاجة إلى الطعام، فيحاوره صديقه بارسيلز الذي جاء عازماً على اغتياله:

بارسيلز: والكشف الخاص بتحويل الصحارى إلى جنات خضراء.

فاوست: هذا أخطر.

بارسيلز: كيف؟

فاوست: هذا يقوم على التحكم في توزيع مياه الأمطار على بقاع الأرض، ففي وسعهم لو استحوذوا عليه أن يهلكوا من شاءوا من الشعوب بالجفاف، ويغرقوا من شاءوا بالفيضان..

بارسيلز: علام إذن ضحيت بما ضحيت من وقتك وراحتك ومتعتك في سبيل تلك الكشوف العلمية، إذا كان مصيرها هذا المصير؟

فاوست: كنت أطمع أن يتم لي ذلك الكشف الروحي الكبير، إذن لاستطاع الناس جميعاً أن يروا نور الله فيبطل بينهم الظلم والطغيان وينقطع البغي والعدوان[1].

يطعن بارسيلز فاوست ظناً منه أنه قد أحسن عملاً، فإذا بالشيطان يوبخه إذ لا فائدة من قتل فاوست بعد أن أقدم على حرق أوراقه، فالدولتان الكبيرتان تريدانه حياً لا ميتاً لتنتزع منه الأسرار العلمية التي حرقها. وخسر بارسيلز ما كان يحلم به من مكافأة من الدولتين بل أصبح مهدداً منهما بالموت إذ يقول له الشيطان: «**لولا علمي أنهم سيقتلونك لا**

(١) المسرحية ص ١١٢.

محالة لتوليت أنا قتلك»[1].

ويتوسل بارسيلز للشيطان، ويعرض عليه طاعته وروحه لكن الشيطان يقول له: «**عندي من طرازك هذا مئات الملايين من البشر في كل جيل، ولكني سأنتظر جيلاً بعد جيل وأحقاباً بعد أحقاب قبل أن أعثر بينهم على مثل فاوست»**[2].

يندم بارسيلز على قتله صديقه فاوست، فيدخل عليه وهو في سكرات الموت طالباً منه العفو والسماح، فيسامحه وينصحه بعدم الانتحار خوفاً من الشنق، الانتحار يقطع الأمل في رحمة الله، ولكن بارسيلز تغلب عليه شقوته، فيلقي بنفسه من أعلى القصر، فيحزن عليه فاوست ويقول: «**مسكين.. فقد الثقة بالله وبالناس وبنفسه»**[3].

وقبل احتضار فاوست يأتيه الشيطان ليبلغه أن روحه ستكون في قبضته بعد قليل:

فاوست: هيهات.

الشيطان: أنسيت يا مسكين أنك الآن تحتضر؟

فاوست: لتعود روحي إلى بارئها.

الشيطان: بل لتعود إلى مالكها.

فاوست: الله هو مالكها.

الشيطان: بل أنا.

فاوست: لقد انتصرت عليك في الدنيا فهيهات أن تنتصر علي في الآخرة»(٤).

ويدور حوار فلسفي بين فاوست والشيطان قبل أن يلفظ فاوست أنفاسه الأخيرة، وذلك في محاولة أخيرة من الشيطان لاستعادة روح فاوست بعد أن منّاه في الآخرة بما لم يقدمه له في الدنيا:

الشيطان: عهدي بك يا فاوست أنك تنشد المعرفة الشاملة، وتريد أن تعرف كل شيء.

(١) المسرحية ص ١١٥.

(٢) المسرحية ص ١١٦.

(٣) المسرحية ص ١١٨.

(٤) المسرحية ص ١٢١.

فاوست: ولكني لم أجد عندك ما أريد.

الشيطان: ما كان يعجزني أن أفتح لك أبوابها على مصاريعها، لولا قيد الحياة الذي يربطك بالأرض ويحول بينك وبين الانطلاق. أما بعد الموت فسيكون لك عندي كل ما تريد.

فاوست: أنا ذاهب إلى من عنده العلم كله، فما حاجتي إليك؟[1].

ويتطرق الحديث إلى حقيقة وجود الله وحدود وجود الشيطان ويظهر فاوست متمكناً من يقينه في إيمانه بالله، ولم يعد للشيطان عليه من سبيل فهو يشهد للشيطان في سخرية أن فضله عليه أنه زاده إيماناً بالله:

الشيطان: بعد كل الذي أسديته إليك؟ ما أنكرك للجميل!

فاوست: كلا، لست أنكر جميلك. أتدري ما أكبر جميل لك عندي؟

الشيطان: هيه؟

فاوست: إنك زدتني إيماناً بالله، وما شهدت الحقيقة الكبرى إلا بعد ما عرفتك.

الشيطان: أنا الحقيقة الكبرى يا فاوست.

فاوست: كلا، أنت نقيضها.. كلا، بل هو الوجود وأنت العدم. هو النور وأنت الظلام. هو الحياة وأنت الموت.

الشيطان: أنا إذن أكبر منه وأوسع وأقوى.

فاوست: كلا.. كلا.

الشيطان: العدم أكبر من الوجود، والظلام أوسع من النور، والموت أقوى من الحياة.

فاوست: هذا الجدل المنطقي لا ينفي حقا ولا يثبت باطلاً.

الشيطان: ماذا تعنى؟

فاوست: ليس لك أن تأخذني بما قلت آنفاً، فقد أدركني العجز عن التعبير الصحيح. وإلا فالحقيقة أنه هو الوجود والعدم، وهو النور والظلام، وهو الحياة والموت.

الشيطان: الآن كفرت.

---

(١) المسرحية ص ١٢٣.

فـاوست: بل هذا هـو الإيمان الصـحـيح. فـالله هو الـذي خلق الـعـدم يوم خلق الوجود. وخلق الظلام يوم خلق النور. وخلق الموت يوم خلق الحياة.

الشيطان: لكنك قلت آنفاً إنني النقيض.

فـاوست: كـلا. لا وجـود لك إلا في عـالم الإنسـان فـقط حيث الخـيـر والشـر، وحيث الإحسان والإساءة، وحيث العمل والجزاء. أما في الكون المطلق فأنت لا شيء.

الشيطان: لا شيء؟

فاوست: لا وجود لك. الله وحده هو الموجود(١)..

وهنا يحاول إبليس - أمام هزيمته - أن ينتزع روح فاوست وفق العقد المبرم بينهما لكن أصواتاً يبدو أنها من السماء تعترضه وتذكره بأنه نقض العقد فقد وعده بأن يعطيه كل ما يريد ولم ينفذ وعده وكان الله على على هذا الاتفاق شهيداً، فيتذكر الشيطان أنه أشهد الله رب العزة والجلال على هذا الاتفاق، فيعترف بالهزيمة، وترتفع روح فاوست إلى بارئها راضيةً مطمئنة تودعها أصوات ملائكيه بنشيد يقول:

بشراك بالتجلـة	**وبالرضى والجنـة**
أيتها النفس التي	**بالـرب مطمئنـة**
عودي إليه ثانيـة	**في غبطة وعافيـة**
مرضية وراضيـة	**مهدية وهاديـة(٢)**

المساء الأفقي للصراع:

وبناء على هذا التقسيم أطلقنا مسمى «المسار الأفقي» للحدث الدرامي، فالصراع في كل فصل عبارة عن «حدث» و«موقف» أو «فعل» و«رد فعل» وكانت ردود الأفعال هذه التي يتخذها البطل في آخر كل فصل تقف وراء «الموقف» الذي ينتهي به «الحدث» في نهاية الفصل مشكلاً حلقة في الصراع الصاعد الذي يقوده فاوست للوصول إلى تحقيق أهدافه الكبرى. وبهذا التصور تقف «الأحداث الدرامية» متجاورة على

---

(١) المسرحية ص ١٢٤، ١٢٥.

(٢) المسرحية ص ١٢٦.

خط أفقي أما «الموقف» أو ردود أفعال البطل نحوها فهي تمثل خط الصراع الصاعد الذي يربط بين هذه الأحداث جميعاً إلى نهاية المسرحية. ومن هنا كان الحدث الدرامي في المسرحية أشبه بحجر يُلقى في بئر أو بركة ماء فينشر مساحات أفقية على السطح ثم يغوص إلى الأعماق السحيقة، ولهذا كانت الحركة الدرامية الحقيقية للصراع تحدث في أعماق فاوست. أما ما كان يحدث أفقياً على السطح فلم يكن إلا أثراً من آثارها. فلا عجب إذن أن نجد «الحوار الذهني» يشكل في هذه المسرحية عنصراً أساسياً من عناصرها ليس فقط استجابة «للمضمون الدسم» الذي حملته بل أيضاً استجابة للشكل الفني الذي اصطنعه المؤلف خصيصاً لحمل هذا المضمون.

إذ اقتصر باكثير في هذه المسرحية على سبع شخصيات فقط، جعل ظهورها على خشبة المسرح ظهوراً تدريجياً ومنظماً وهي الشيطان وبارسيلز صديق فاوست ومرجريت عشيقة فاوست وإيمي عشيقة بارسيلز، والخادم واجنر وخطيبته الخادمة أولجا. فاستطاع المؤلف أن يرسم هذه الشخصيات بدقة وأن يدير حركتها بإتقان وإحكام، وبطريقة خَدَمَ فيها التشكيل الفني وأسلوب التعبير الدرامي عن «المضمون الجديد» التي يريد طرحه في هذا العمل.

وقد تم تشكيل هذه الشخصيات في أعداد زوجية وأعتمد فيه على أسلوب رسم الشخصية بالتضاد، فجعل طريقة تفكير كل اثنين تربطهما صلة تسير في خطين متوازيين بحيث يظهر التباين بين كل زوج . ولم يكن الهدف الدرامي من هذا التقسيم الثنائي للشخصيات إظهار التوافق بقدر ما كان إظهار التباين الذي يحرك الصراع كلما مال إلى السكون. فإذا تأملنا مظهر هذا التشكيل الدرامي الذي يرسمه لنا باكثير، بعمق أكبر لوجدنا أن العلاقات التي تربط الشخصيات بعضها ببعض تشكل بؤراً صغيرة للصراع، لأن هذه الشخصيات جميعاً تتباين مع فاوست وفاوست نفسه يقف ضد الشيطان على رغم الاتفاق معه بعقد.

رسم الشخصيات:

وإذا حاولنا أن نشرّح هذه «العلاقات» التي تربط شخصيات المسرحية بفاوست (الشخصية المحورية) نجدها جميعاً تدور في محور التصور الإسلامي للعلاقة بالشيطان وفق وصف الآيات القرآنية، لنجد أن علاقته بالشيطان كانت علاقة مصلحة منذ البداية دفعه إليها على حذر طموحه الذي لم يعرف الحدود ثم تطور إلى خلاف لأنه اصطدم بإيمانه ومبادئه ثم تحول إلى عداء. وعلاقته بمرجريت علاقة حب لكنها كانت على خلاف معه انتهى إلى وفاق وعلاقته ببارسيلز علاقة صداقة لكنه على خلاف معه انتهى إلى خيانة بارسيلز، وحتى علاقته بالخادمين واجنر وأولجا تدخل في هذا الإطار. وقد وجدنا أن هذه الخلافات في معظمها خلافات تقوم على المبادئ والقيم، فمرجريت اختلفت مع فاوست وابتعدت عنه إلى الدير لأنه قام بتزوير النقود مع صديقه بارسيلز، وبارسيلز يختلف عن فاوست رغم الصداقة والاهتمامات العلمية المشتركة التي تجمعهما، ففاوست لم يقبل أن يكذب على مرجريت في مسألة تزوير النقود، وحزن على ابتعادها عنه لدرجة جعلته يفكر في الانتحار وبارسيلز لا يؤمن بالحب، ويرى أن المرأة ليست أكثر من متعة ولا تستحق هذا الاهتمام كله. أما واجنر وأولجا فيظهران في قمة اغترار فاوست بالشيطان متمسكين بالدين ويترددان على الكنيسة.

ومع ذلك فإن نقاط الخلاف السلبية في القيم والسلوك بينه وبين من حوله، كانت وسائل فنية ألقت مزيداً من الضوء على شخصية فاوست من خلال مواقف الشخصيات الأخرى. ففاوست وبارسيلز مثلاً يسير تطور شخصيتيهما بالتناقض إلى النهاية ففي حين يتطور فاوست إلى الأفضل يتطور بارسيلز إلى الأسوأ فالعلاقة بينهما تسير في حركة تضاد فكري تقوم على المفارقة الدرامية الساخرة؛ فبارسيلز الذي يظهر في بداية المسرحية محاولاً منع فاوست من الانتحار يموت منتحراً متآمراً على صديقه فاوست في آخر المسرحية.

وبالمثل نجد أن التوظيف الدرامي «للاتفاق» الذي وقعه فاوست مع الشيطان يأتي بنتائج عكسية على كل منهما، ففي حين يكون في حياة فاوست خيراً إذ

يكتشف حقيقة الشيطان الذي يريد غوايته وإبعاده عن كل ما فيه صالح البشرية ويغرق بارسيلز في الضلال إذ يحسد بارسيلز فاوست على تحالفه مع الشيطان ويحاول أن يكون له مع الشيطان عقد مشابه فيرفض الشيطان ذلك لأن بارسيلز قد تحول إلى شيطان آخر دونما حاجة إلى عقد معه لإغرائه! ومن هنا يظهر التصوير الدرامي في علاقة الشيطان بكل من فاوست وبارسيلز بالتضاد، ففاوست الذي يتعاقد مع الشيطان يسير معه بالتضاد وبارسيلز الذي لم يكتب الشيطان عقداً معه يتوحد مع الشيطان ويخدمه.

وقد مهد باكثير لفكرة التوحد بين شخصيتي الشيطان وبارسيلز، حين نرى الشيطان في الفصل الأول يظهر لفاوست لأول مرة على هيئة بارسيلز، الأمر الذي يجعل بارسيلز معادلاً بشرياً للشيطان، فبارسيلز يخون صديقه فاوست في سبيل الحصول على مائة مليون مارك تعطيها له إحدى الدولتين الكبريين مقابل تسريب أسرار المكتشفات العلمية الخطيرة التي بحوزة فاوست فيدخل ويقتل صديقه فاوست تنفيذاً لأمر الشيطان، ولكن يخيب أمله حين يكتشف أن الشيطان يمتنع عن مكافأته لأن فاوست حرق كل الأوراق التي تخص مكتشفاته العلمية فلم يعد قتل فاوست مفيداً، وينصح الشيطان بارسيلز بالانتحار قبل أن تشنقه الدولتان الكبريان لعدم تمكنه من الحصول على أوراق فاوست التي وعد بها، ويخسر بارسيلز كل شيء.

وتكتمل شخصية فاوست بعودة مرجريت رمز الطهارة والإيمان إليه، وكأن باكثير يريد أن يقول: إن دور الرجل في أداء رسالته والسمو بمبادئه لا يكتمل إلا بدور تؤديه المرأة إلى جواره[1]. وكان دور مرجريت الوسيلة الفنية الأساسية التي استكملت بها شخصية فاوست بقية ملامحها التي تتمثل في الإيمان بالله والإيمان برسالة الإنسان نحو أخيه الإنسان.

---

(١) وقد تكررت هذه الرؤية في عدد من مسرحيات باكثير مثل (أختانون ونفرتيتي) و(أوزوريس) وغيرهما كما ظهرت في أعماله فكرة تبرئة المرأة الزوجة من الخيانة على محو ما برأ بدور من خيانة شهريار في مسرحية (**سر شهر زاد**). ولعل هذا النوع من القداسة والمثالية التي يضعها لشخصية الزوجة في بعض أعماله يعود لمكانة الزوجة في الإسلام ولحبه العظيم لزوجه الحضرمية التي أحبها حباً عظيماً ملك عليه حياته وفجع بوفاتها في ريعان الشباب وظل .

وبناء على هذا نستطيع القول بأنه ليس عجباً أن يجد باكثير في فاوست جوته لا فاوست مارلو البنية الفنية والفكرية الأساسية التي يريد أن ينطلق منها. فالأثر الإسلامي ليس بمستغرب على جوته لما هو معروف عنه من تأثره بالقرآن وإعجابه بشخصية الرسول ﷺ، لهذا لم يجد باكثير صعوبة في إعادة صياغة هذه المسرحية بحيث تعبر عن المضمون الجديد الذي أراد أن يعبر عنه في (**فاوست الجديد**)، ويمد للأدب العربي جسراً جديداً يحمل التصور الإسلامي إلى العالم الغربي الذي ولدت فيه هذه الأسطورة، وهو هدف من أهداف العبور بالأدب العربي إلى الأدب الإنساني وإلى الآفاق عالمية.

اختلاف باكثير عن جوته:

والآن ما الذي بقي من فاوست جوته في (**فاوست الجديد**) بعدما رأينا ما أحدثه باكثير في صياغته الجديدة لشكل المسرحية وشخصياتها؟

استغنى باكثير في مسرحيته - لأسباب فنية - عن الاستهلال الذي بدأ في السماء في فاوست جوته، حيث عرض إبليس على رب العالمين استعداده لإغواء فاوست ليكفر بالله - رغم اتفاق هذا المشهد مع العقيدة الإسلامية - واحتفظ بالهيكل الأساسي للشخصيات الرئيسية بعد أن أعطاها أدواراً جديدةً. احتفظ بشخصية مرجريت حبيبة فاوست باعتبارها شخصية رئيسية، إلا أنه استبعد التعقيدات التي ارتبطت بها في مسرحية جوته، كما تخلص من قصة أسرتها واكتفى بشخصيتها وحدها وجعلها في صورة المرأة الطاهرة القادرة على إنقاذ الرجل من الضلال، وتخلص من مشهد (ليلة فالبورج) الذي يندم بعده فاوست جوته على تدنيسه عرض مرجريت وتسببه في موت أمها وقتله أخاها بيده. إذ لم يرد باكثير أن يحمّل فاوسته الجديد كل آثام هذه القضية الاجتماعية لأن ذلك يشكل - من الناحية الفنية - عبئاً على الحبكة الدرامية عند جوته. كما تخلص باكثير من عناصر السحر والشعوذة عند فاوست، لأن فاوست الساحر عند جوته يطوف الممالك لترى مرجريت عجائب سحره. كما ألغى باكثير فكرة زواج فاوست من هيلين وإنجابه منها الأمر الذي نتج عنه تفاصيل كثيرة أخرى لا يمكن أن تحتملها (**فاوست الجديد**) لأنها

تستحق أن تعالج في مسرحية مستقلة. كل تلك العناصر استبعدها باكثير من مسرحيته.

أما الشخصية الرئيسية الثانية في فاوست باكثير، فهو بارسيلز الذي يقابل شخصية فاجنر في فاوست جوته، فكلاهما صديق لفاوست ولكن الفارق بينهما كبير. ففاجنر عند جوته أستاذ جامعي قنوع بما حصله من العلم، وهو شخصية بسيطة غير معقدة ذلك التعقيد الذي نجده في شخصية بارسيلز صديق فاوست عند باكثير. فبارسيلز باكثير شيطان آخر في شكل إنسان ينجح فيما لم ينجح فيه إبليس نفسه.

أما شخصية فاوست باكثير فإنها تتشابه مع شخصية جوته في كثير من الملامح، فكل من فاوست جوته وفاوست باكثير يدور في نفسيهما صراع بين قوتين.. صراع بين قوة تجذبهما إلى الأرض للإغراق في ملذات الحس، وقوة تدعوهما إلى السمو والارتقاء في مدارج العلم وتحقيق طموحات الروح.

وتتجلى تقوى فاوست عند جوته وباكثير في الشعور بالندم وتأنيب الضمير عند ارتكاب الذنب أو إتيان الفاحشة، ففاوست جوته يطلب العزلة لمحاسبة النفس الأمارة بالسوء بعد (ليلة فالبورج) أما فاوست باكثير فإن تأنيب الضمير لم يفارقه منذ بداية المسرحية، ومثلما آلت نهاية فاوست جوته إلى الغفران كانت نهاية فاوست باكثير، وإن كان قد سبقهما إلى هذه النهاية ليسنج رائد عصر التنوير في ألمانيا في مسرحيته **(فاوست)**.

فعند كل من جوته وباكثير ينتهي كل من مرجريت وفاوست إلى النجاة والظفر بمغفرة الله، ولكن نجاة كل منهما تتم عبر حوادث مختلفة وبمنهج درامي مغاير. ويتمرد فاوست جوته في آخر حياته على الشيطان، وبموته يخسر الشيطان الرهان، وتتنازع ملائكة الرحمة وملائكة العذاب روحه فتفوز بها ملائكة الرحمة، ويلتقي بحبيبته مرجريت بعد أن تقبل الله توبتها لينعما بغفرانه وعفوه ورضاه.

والحقيقة أن تمرد فاوست باكثير على الشيطان يأتي أكثر وضوحاً - من الناحية الفكرية - من تمرد فاوست جوته. فقد كان فاوست باكثير منذ البداية عالماً مؤمناً بالله لكن علمه المحدود قصر به عن الوصول إلى الإيمان المطلق

العميق، فلما وقع في أزمته مع مرجريت ضعف إيمانه بربه فسمعناه يقول في بداية الفصل الأول مقارناً نفسه ببارسيلز: «**يا إلهي أين عدلك وحكمتك!! أريد بها الخير فأشقى ويريد بها الشر فينعم؟!**»(١).

رؤية باكثير الخاصة:

كان مدخل الشيطان إلى فاوست من نقطة ضعفه الأساسية حين وعده بأن يحضر له مرجريت ويحقق له بقية أحلامه في أبحاثه العلمية، ليكتشف فاوست في منتصف الطريق أن الشيطان لم يقدم له إلا المتع الوهمية الزائلة والزائفة من جهة وعرقلة مشاريعه العلمية التي تخدم البشرية من جهة أخرى، فيمضي متجاوزاً الشيطان معرضاً عنه.. منطلقاً نحو أهدافه السامية للوصول إلى ذلك الكشف الخطير الذي يحول الصحارى إلى جنان وغابات ومروج. وهو أمر يرفضه الشيطان ويحاول أن يثنيه عنه، ولكن هيهات.

ويصل فاوست باكثير إلى قمة امتلاكه لإرادته عندما يرفض «هيلين» البارعة الجمال التي قامت من أجلها حرب طراودة، ويدخل فاوست باكثير في أعنف صراع قادته شخصية مسرحية مع النفس الأمارة بالسوء. وبالفعل يأتيه الشيطان بهيلين متجردة ترقص له، وتراوده عن نفسه بأقوى أسلحة الجمال الفتان فيستعصم، فكان ذلك برهان ربه. وفي هذا استلهام غير مباشر للقيم الإيمانية والخلقية في القصص القرآني، فقد سار باكثير بفاوست وهيلين في خط درامي مواز لقصة يوسف مع امرأة العزيز حين لا يجد الشيطان حيلة لإغواء الرجل أقوى ولا أشد من جسد المرأة الجميلة التي لا منقذ منها للبطل إلا رؤية برهان ربه. ويصل إلى مرحلة من النقاء والشفافية إلى درجة جمع فيها «الأبد» كله في لحظة واحدة، وصفها بقوله: «**لا أستطيع أن أصفها إلا أنها كانت ومضة خاطفة،ووجدتني وسط حلقة من النور تدور بسرعة هائلة، وهي تتسع وتتسع وتتسع حتى احتضنت الوجود كله!**»(٢).

هنا يقف فاوست الجديد على قمة إيمانه ويعلن غاية وجوده: «**أن أعرف**

(١) المسرحية ص ٢٣.

(٢) المسرحية ص ٧٦.

الله وأحبه وأعبده».. «أن أعرفه عن طريق العلم ليتسنى للناس جميعاً أن يعرفوه فيعيشوا في حب وسلام». ويبقى التفسير الجديد الذي يقدمه باكثير لفاوست أن فاوست عندما انصرف عن الشيطان وفقه الله لمزيد من العلم بجهوده الذاتية، فأدى اتساع علمه إلى عمق في إيمانه بالله الذي أعاد إليه مرجريت الحقيقية، وحقق له ما يصبو إليه من كشوف علمية تخدم البشرية وعفا عنه وغفر له.

والحقيقة في رأيي أن باكثير طرح التصور الإسلامي ضمنياً بإدارة الأحداث ورسم حركة الشخصيات في إطار عدد من الآيات القرآنية التي نشعر بها مجسدة في نسيج العمل الدرامي، فقد سارت الروح المحركة لكل من شخصيتي فاوست وباكثير وفاوست جوته في إطار الآية الكريمة: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۝٨﴾[1] لأن بداية حياتهما كانت ما بين شهوات الجسد وأشواق الروح ثم سارت علاقة فاوست باكثير بالشيطان ووقوعه في أحابيل وعوده ثم اكتشافه حقيقته في إطار قوله تعالى: ﴿يَعِدُهُمْ وَيُمَنِّيهِمْ وَمَا يَعِدُهُمُ الشَّيْطَانُ إِلاَّ غُرُورًا ۝١٢٠﴾[2] أما استعادة فاوست إيمانه بالله ويقنه به وإنابته إليه، وإدراكه رحمة ربه له، فكان مطابقاً لمعنى الآية الكريمة: ﴿وَلَوْلا فَضْلُ اللَّهِ عَلَيْكُمْ وَرَحْمَتُهُ لاتَّبَعْتُمُ الشَّيْطَانَ إِلاَّ قَلِيلاً ۝٨٣﴾[3].

وتجسدت الحركة المعنوية في العلاقة بين الصديقين فاوست وبارسيلز خلال مدها وجزرها في إطار هذه الآية: ﴿إِنَّمَا يُرِيدُ الشَّيْطَانُ أَن يُوقِعَ بَيْنَكُمُ الْعَدَاوَةَ وَالْبَغْضَاءَ﴾[4] وقد أدرك فاوست هذه الحقيقة ولم يدركها بارسيلز فخان صديقه عندما انحاز للشيطان وتآمد معه على فاوست فكانت نهايته وفق ما جاء في قوله تعالى: ﴿وَمَن يَتَّخِذِ الشَّيْطَانَ وَلِيًّا مِّن دُونِ اللَّهِ فَقَدْ خَسِرَ خُسْرَانًا مُّبِينًا ۝١١٩﴾[5].

يذكرها طوال عمره..

(١) سورة الشمس ٨.

(٢) سورة النساء ١٢٠ .

(٣) سورة النساء ٨٣ .

(٤) سورة المائدة ٩١ .

(٥) سورة النساء ١١٩ .

ومن ناحية أخرى كان باكثير - بصفته مسلماً مؤمناً بالله - يرد على الفكرة التي تحاول الحضارة الغربية المادية إشاعتها بزعم أن الإنسان إله هذا الكون، استناداً إلى الموروث الإغريقي الوثني الذي جسدته أسطورة بروميثوس الذي سرق النار من الإله زيوس وأعطاها لبني البشر، فثار عليه زيوس وعاقبه أشنع عقاب لأنه لا يريد الإنسان أن يطور من نفسه ويترقا في مدارج العلم، وينتج عن هذا فكرة الصراع بين الآلهة والبشر في التراث الإغريقي، ومن هنا كان اتجاه الحضارة الغربية الملحدة نحو نكران الإله وتنصيب الإنسان إلهاً بديلاً بعد ما أمسك بناصية العلوم.

وتتضمن مسرحية (فاوست الجديد) رداً على هذه الفكرة من وجهة النظر الإسلامية، فقد حمل الشيطان فكرة الحضارة الغربية الحديثة عن الإله، وعبر فاوست عن وجهة النظر الإسلامية في الرد على هذه الفكرة قائلاً للشيطان:

«هذه خرافة أخرى من خرافاتك، والحقيقة أن الإنسان بما أودعه الله فيه من الحنين إلى الكمال والنزوع إلى التقدم والتعطش للمعرفة لم يبال بالأساطير التي وضعتها فمضى قدماً في استكشاف أسرار الطبيعية وما وراء الطبيعة حتى وصل إلى ما وصل إليه اليوم، ولا يزال ماضياً في سعيه الدائب الحثيث. وإذا كان بعض أدبائه وحكمائه قد استحوذ عليهم منطقك الخرافي فإن ذلك لن يدوم، وسيأتي يوم قريب أو بعيد يجمع فيه بنو الإنسان قاطبة على أن الله هو الذي يلهمهم الحكمة والمعرفة ويريهم ويأخذ بأيديهم إلى طريق الخير والحق والجمال. يومئذ يسوّد وجهك وتتقطع حجتك ويضمحل سلطانك ويتحرر الإنسان من نيرك»[١].

وهكذا سار باكثير في مسرحية «**فاوست الجديد**» على منهجه في التعبير عن فكرة إسلامية بشكل غير مباشر من خلال التعامل مع الأسطورة البعيدة عن العروبة نسباً والإسلام عقيدة - على نحو ما فعل في «إخناتون ونفرتيتي» و«مأساة أوديب» - ورسم شخصية فاوست الجديد

---

(١) المسرحية ص ١٠٢، ١٠٣.

في إطار الآية الكريمة التي صدّر بها مسرحيته: «إنما يخشى الله من عباده العلماء إن الله عزيز غفور» دون إخلال بأجوائها التاريخية وبنية هيكلها الأساسية، فنجده يترك «فاوست الجديد» في بيئته الأوروبية المسيحية، ويحافظ على الخطوط الرئيسية في البناء الفني لفاوست جوته، فلم يحدث من التغيير والحذف إلا ما يخدم تحقيق أهداف المضمون الذي يريد أن يصبه في وعائها الجديد. والحقيقة أن باكثير وجد في البيئة الأساسية لفاوست جوته ما يتفق مع الفكرة الإسلامية لموقف الشيطان من الله، ومن موقف الشيطان من الإنسان، وأثر ذلك في الصلة بين الإنسان والله عز وجل.

تحديث الشكل الحكائي على ضوء التصور الإسلامي في رواية «توبة وسُليّ» لـ مها محمد الفيصل(*)

وقال الملك سلوان لفارس:
«ترى أنشم رائحة الجنة يا أُخَيُّ؟!
ترى أنشمها؟!»

لا تستطيع السحب مهما تراكمت أن تحجب أشعة الشمس ودفئها طويلاً عن الدنيا. وهكذا المواهب الأصيلة تستمر في العطاء، ولا تستسلم للعوائق، وتفرض نفسها على الحياة بقوة واستحقاق واقتدار، و"مها بنت محمد بن فيصل بن عبد بالعزيز آل سعود" موهبة أصيلة ومقدرة على العطاء فلو كانت موهبتها مجرد مغامرة أدبية لأميرة مثقفة لكانت مثل شهب السماء يظهر لمعانها مرة ثم تحترق وتختفي، ولو كانت موهبتها مجرد ظهور مفاجئ في الحياة الأدبية بكفاءة غير أصيلة لما تكرر نتاجها، ولو كانت موهبة ضعيفة لصمتت بعد صدور عملها الأدبي الأول، ولو كانت ترغب فقط أن تضيف مجداً إلى مجد لأصابها الإحباط، وكفت عن الكتابة بسبب عدم احتفاء الأوساط الأدبية والثقافية السعودية بروايتها الأولى لعدة أشهر بعد صدورها.

والحقيقة في رأيي أن تأخير الاعتراف والترحيب بموهبتها يعود لسببين: أولهما يعود للكاتبة نفسها، إذ لم ترد أن تستعين بنسبها لخدمة موهبتها، فهي لم تلجأ إلى الأساليب التي يلجأ إليها عادةً أصحاب المؤلفات في الاتصال بأصحاب الأقلام في الصحف والمسؤولين عن الصفحات الثقافية لحثهم بطرق مباشرة أو غير مباشرة على النشر عن مؤلفاتهم أو مجاملة النقاد لفعل الشيء نفسه. خشيت مها محمد الفيصل أن تقوم تلك الجهات بالكتابة عنها مجاملة لها بصفتها أميرة لا بصفتها أديبة فتحرجت حتى في إهداء أعمالها

(*) صاحبة السمو الملكي الأميرة مها بنت محمد بن فيصل بن عبدالعزيز آل سعود، كاتبة وروائية، وقصصية، صدرت لها عدة أعمال أدبية باللغات العربية والإنجليزية والفرنسية، وعدة قصص للأطفال وثلاثة روايات.

لذلك النوع من الشخصيات الثقافية خشية تلك المظنة إلا بعد إلحاح من بعض المحيطين بها الذين أدركوا أصالة موهبتها وحقها في الظهور. أما السبب الآخر فيعود لبعض الكُتَّاب الذين تأخروا في الكتابة عنها حتى لا يُظن بهم أن ما كتبوه مجاملة للأميرة أكثر منه إنصافاً للمبدعة. ولكن ما أن كادت تصدر روايتها الثانية حتى توالت المقالات والدراسات والندوات عن روايتها الأولى في الأوساط الثقافية السعودية معترفة لها عن استحقاق وبلا مجاملة بالإبداع والموهبة الأصيلة.

وقد صدرت لـ "مها محمد الفيصل" روايتان حتى الآن وهما (**توبة وسُلي**) و(**سفينة وأميرة الظلال**) والرواية الثالثة تحت الطبع والرواية الرابعة قيد الإبداع كما أصدرت عشر مجموعات من قصص الأطفال باللغتين العربية والإنجليزية. والأميرة الأديبة متعددة المواهب الفنية فهي تتولى بنفسها المراجعة والإشراف الفني على الرسوم والتصميم والإخراج لقصص الأطفال التي تكتبها، فهي ترى أن الشكل الفني للكتاب الذي يحمل القصة جزء لا يتجزأ من مؤثرات الرسالة التي تريد إيصالها للطفل ذهنياً وذوقياً.

ورغم أن الكاتبة تجيد اللغتين الفرنسية والإنجليزية ولها باع في أدب هاتين اللغتين إلا أنها آثرت في إبداعها أن تبحر بسفينتها إلى الداخل.. إلى عمق تراثها العربي وأن يعيش أبطالها في ظلال الإسلام.. وهذا ليس بعجيب على كاتبة تلتزم إبداعاتها الرؤية الإسلامية المستنيرة للإنسان والحياة والكون في كل شيء في أدبها، وقد انعكست هذه الرؤية بوضوح على روايتها الأولى (**توبة وسُليٌّ**) الصادرة في طبعتها الأولى سنة ٢٠٠٢ عن المؤسسة العربية للدراسات والنشر ببيروت.

نسيج الحدث والشكل الحكائي:

إذا كانت السريالية في الأدب الغربي تعتمد على الحلم في تصوير الأعمال الفنية محررة الكلمات من البنية الشكلية للقوالب التقليدية دون وضع اعتبار لوضوح المضمون أو هدف الرسالة التي يريد الفنان التعبير عنها، فإن مها بنت محمد بن فيصل بن عبد العزيز آل سعود في روايتها الأولى (**توبة وسُليٌّ**) لم تلتزم بالبناء الفني التقليدي للرواية الذي أخذناه من الأدب الغربي، وإنما صنعت

لنفسـها شكلاً عـربيـاً في الفن الحكائـي. لم تضع أيضـاً شكلاً فنيـاً لروايتـها ولم تحده بحدود وإنما تركته أبواباً مفتوحة بلا نهايات، وحكايات متداخلة في بعضها البـعض بـلا بدايات وأسلوب فـي البناء أشـبـه بشكل الحلم الـذي لا تقـوم أحـداثه على روابط منطقية بقـدر مـا يكون التـفسيـر الذي تدل عليه هـذه الأحـداث في الحلم منطقياً.

لهـذا فـإن المهم في هذه الحكايات ليسـت البـداية والنهـاية بل الحـدث نفسـه فمتـابعتنا للحدث من خلال عناصـر التشويق تحقق لنا المتعة بالتجربة والفـائدة منهـا فـي آن واحـد. وإذا كـان هناك مـن شـبـه بين حكايات هـذا العـمل الفـني وحكايات ألف ليلة وليلة فـإنه لا يكون إلا مـن حـيث التـعـدد، فـحكايات ألف لـيلة وليلة بسيطة التـركيب، سهلة التتبع لا تحمل رموزاً ولا تحتمل تفسيـراً أكثـر مما تقوله الحكاية نفسها، بينما النسيج الحكائي في حكايات كاتبتنا نسيج يقوم على التعقيد في حـركته والتركيب في بنائه، ذلك لأنه لا يقـوم على الأسلوب التقليدي في السـرد والحكي وإنما يصطنع أسلوباً تتداخل فيه الحقيقـة بالخيـال والواقع بالحلم، فـالحكايات متداخلة في بعضها بعضـاً لدرجة يصعب على القارئ تتبعها في قـراءة واحـدة، فـمـا أن تـبـدأ حكاية حـتى تولد داخلهـا حكاية أخـرى تقـود إلـى حكاية ثالثة ثم نعود بعد تجوال طويل إلى استكمال الحكاية الأكبـر.

ومع ذلك فهذه الحكايات جميعاً لا تبدو منفصلة أو مستقلة بل يربطها جميعا شخصية الراوي الأسـاسـي "فارس بن مـحمد آل رخوان" الذي تبدأ معه الحكايات وتسـتـمـر طوال تـرحـاله حتـى النهـاية، وبهـذا يكون شـخـصـه الـسلسـة التي تنتظم عليها كل حكايات الشخصيـات التي يلتقيـها وتصل في مجـمـوعـها إلى حوالي خمسة وعشرين حكاية.

ولا شك أن إدارة نسيج هذه الحكايات فنياً وإعادة ربطها بعضـها ببعض قد استـغـرقت من المؤلفة جـهـداً، وتوافـرت في مـعظمـهـا عناصـر تشـويق تسـتكمل الحكايات المتداخلة وتجعلنا بانتظار الوصول إلى نهاياتها.

ومتانة النسيج الحكائي لا تعتمد على شخص فـارس وإنما أيضـاً تعتمـد على الصـلات التـي تربط بين الحكايات بحـيث لا تكون كل حكاية مسـتقلة بذاتها عن الأخـرى، ونسـتطيع أن نقـول إن الـروابط في هذا الـنسـيج الحكائي ثلاثة أنواع

سنضرب لها أمثلة كما يلي:

أولاً: روابط تقوم على أساس الشخصية فمثلاً شخصية راح المرأة التي أحبها فارس تشكل قاسماً مشتركاً لحكايتين لأنها هي نفسها - كما نكتشف لاحقاً - زوجة الملك سلوان.

ثانياً: روابط تقوم على أساس الفكرة للعبرة فهناك صلة بين حكاية الملك الذي أحب نفسه فكان رمز الأنانية والفتاة الحقود التي أُلبست ثوباً من الشوك بدلاً من ثوب الورد وما نتعلمه بمعرفة حكايتها.

ثالثاً: روابط تقوم على أساس الشخصية والفكرة معاً في معظم الحكايات كما سنرى.

وهكذا بُنيّت الرواية على مجموعة حكايات متداخلة تُذكر القارئ بصياغة فنية مختلفة عن حكايات ألف ليلة وليلة وتفتتح مقدمتها: "بسم الله الرحمن الرحيم" وتنهيها بقولها: "كتبتها الراجية رحمة ربها، مها أذهب الله عنها الغفلة والأسى "وليس لفصول رواية "توبة وسلي" عناوين أو أرقام، وعدتها أحد عشر فصلاً.

وهنا يلزمنا إيضاح ثلاثة عناصر أساسية تخص جميع الحكايات التي سيتعرض لها فارس خلال تجواله حتى النهاية:

أولاً: أن الورد يشكل العمود الفقري في الحكايات ويرمز في معظم الأحوال لعالم الطهر والنقاء والجمال الذي يتوق إليه معظم الأبطال.

ثانياً: تكثر العبارات الحكمية التي تستخلص العبرة مما يحدث للشخصيات كما تصادفنا أثناء السياق أطروحات فلسفية لقضايا تشغل الإنسان مثل الحب.. الموت.. الإيمان.. الحرية وغيرها.

ثالثاً: جميع الطروحات الفكرية والفلسفية والحكمية تنطلق من التصور الإسلامي للإنسان والحياة والكون، والنزعة المتطهرة لدى الشخصيات تقف وراء الكثير من تصرفاتها وردود أفعالها، ويأتي التضمين الفني للآيات القرآنية والأحاديث النبوية نصاً أو معنى وللألفاظ ذات الدلالة والإيحاء ولقصص القرآن لتعزيز الفكرة الخاصة التي تريد المؤلفة التعبير عنها في هذا العمل الفني الحكائي.

وقبل البدء في الترحال مع أبطال الحكايات يلزمنا التعرف علي الفكر الذي تصدر عنه الشخصيات والبيئة التي تعيش فيها، وهما عنصران أساسيان في تقديم العون لنا على فهم أعمال هذه الشخصيات وتفسير سلوكها، ولأن البيئة التي تدور فيها أحداث حكايات شخصيات هذا العمل الفني بيئة إسلامية صرفة نجد أبطالها يرتادون المساجد ويتلون القرآن ويعتبرون بما فيه، فكان طبيعياً أن يحتوى السرد الحكائي سواء بقلم الكاتبة أو على ألسنة الشخصيات تضمينات لألفاظ القرآن وقصص آدم وحواء ويوسف وإخوته وأصحاب الأخدود ووصف الجنة وذكر يوم القيامة، وباستثناء الرمز والإيحاء وسرد الحكايات على لسان الوردة فإن الشخصيات معظمها واقعية الحدث أو واقعية الدلالة وذلك من خلال اهتمام المؤلفة بتصوير الضعف البشري عند أبطالها، رغم أنهم متدينون، زاهدون في الدنيا، متجهون إلى الله.

وقد أنقذ هذا التصوير الواقعي للشخصيات وللفكرة الإسلامية ذاتها عملها من الوقوع في براثن الأساليب التعليمية المباشرة والتقريرية التي يقع فيها بعض الكتاب الذين يتعاملون مع الدين وتصوير الشخصيات المتدينة فيتحولون إلى خطباء لا أدباء وبالتالي يصبح أبطالهم ملائكة لا بشراً، وليس هذا من الإسلام الذي تنطلق مها الفيصل من تصوره للإنسان والحياة والكون في تصويرها لشخصياتها، فالإسلام يعترف بالضعف البشري بل بأسبقية الهوى على التقوى المتمثل في قوله تعالى: ﴿وَنَفْسٍ وَمَا سَوَّاهَا ۝٧ فَأَلْهَمَهَا فُجُورَهَا وَتَقْوَاهَا ۝٨﴾[1]، وفي قول الرسول صلى الله عليه وسلم: «كل بني آدم خطاء وخير الخطائين التوابون» (صحيح الجامع). وباب التوبة في الإسلام مفتوح على مصراعيه لا يُقفل إلا عند الموت، ورب العالمين الذي يؤمن به المسلمون غفور رحيم سبقت رحمته غضبه.

ولهذا لا عجب إذن أن نرى أبطال مها الفيصل جميعاً متدينون بل زهاداً وأتقياء ولكنهم بشر لا ملائكة.. بشر يصيبون ويخطئون ويدرءون بالحسنة السيئة.. يجتهدون في فعل الخير وتجنب السوء لأن جوانحهم نفوس ألهما الله فجورها قبل تقواها لذلك نراهم يمضون حياتهم في مجاهدة هذه النفوس بمحاولة السمو والزهد مؤمنين بأن لهم رباً يغفر الذنب ويقبل التوب ويعفو عن كثير.

---

(١) سورة الشمس ٨ .

البحث عن العصمة:

البطل الأول من حيث الظهور في هذه الرواية هو فارس بن محمد آل رخوان العمود الفقري لجميع الحكايات لا نتعرف على اسمه إلا في صفحة (١٢) عندما استدعى مجرى الأحداث سؤاله عن اسمه، وبهذا الأسلوب نتعرف على أسماء الشخصيات من خلال سياق الأحداث. تبدأ الرواية منذ صفحتها الأولى بداية قوية مؤثرة جمعت في إهابها كل عناصر التشويق الفني والتأثير الوجداني.. تبدأ بحلم هو أقوى تأثيراً من الحقيقة، نمضي في تتبعه بلهفة دون أن نعرف أنه حلم. ولابد من الوقوف عند البداية لأن هذه البداية يُبنى عليها كل ما سيحدث من بعد فنياً وفكرياً. يبدأ فارس آل رخوان حكايته بقوله: **«أبصرت طريقاً ثم أضعته، فكأنما شيء من خيال جال في خاطري فطاف بي لأتبعه، بيد أن الحقيقة تنأى وأنا سائر جوّاب أحلام. وإذا بي أصل إلى رجل ساجد في خشوع تام.. طال سجوده حتى ظننت أنه لا يقوم، ثم اعتدل من سجوده جالساً، فبدا لي وكأنه قد ملأ الأفق لدى استوائه؟؟ وصغرت الفلاة من حولنا على سعتها، عجبت لما رأيت، ثم سلم الرجل وحيث همس بالسلام عليكم تحركت الرمال عصفا، يمينا ثم يساراً، وما أن هاجت الأرض لسلامه حتى سكنت. وكأن شيئاً لم يحركها! جلل الخوف قلبي لما رأيت من أمره، فلزمت مكاني، التفت نحوي ثم قال: قم معي لنُصلِّ على الميت " وينظر فارس فلا يرى أحداً، فإذا بالرجل يشير إلى نعش كان أمامه، قد لُفَّ صاحبه بقماش أخضر اللون طُرِّز بآيات من كتاب الله، وقام فارس يصلي معه على الميت وما كاد يحرك رأسه بالسلام يميناً حتى غاب النعش من أمامه، فلما سأل الرجل قال له: "ما لك تسأل عن مصير النعوش، أوَشَكّاً في وجهتها؟" ثم قال له: "صار إلى هذا" .. ثم أخذ ترابا وقال لفارس: أتحسب أنك في حلم؟ هذه الحقيقة ورماه بقبضة التراب وهو يضحك" فلما فزع فارس قال له: "أما يكون الأجدى أن يروعك طول اجتراحك السيئات!" وأفاق فارس من نومه وهو يردد: "طول اجتراحي السيئات.. طول اجتراحي السيئات»**[1].

---

(١) الرواية ص ٧.

يحمل هذا المشهد كل مقومات الحلم من الناحية الشكلية في تركيبه ولكنه استطاع التعبير بعمق عن حقائق طالما حاول الإنسان تجاهلها إذ يزرع فينا الحقيقة عدة تساؤلات تدعونا لتتبع الأحداث:من هو الحي؟ ومن هو الميت ؟ ألا يمكن أن يكون تذكير بحقيقة أن الأحياء إذا ماتوا انتبهوا، وذلك استنتاجاً من قول فارس " وحسبتني الميت من شدة ما بي من خوف" وهنا نتساءل أيضاً ولمن النعش ؟ وما الذي يرمز إليه ؟ ولماذا اختفى وما العلاقة بين قبضة التراب والصحو وتذكر اجتراح السيئات؟

صدق الرجل الذي قال لفارس "**أتحسب أنك في حلم ؟.. هذه الحقيقة!**"... فالموت هو الحقيقة الوحيدة التي يحاول أن يهرب منها الإنسان لأنه يخاف مواجهتها.. يروعه ذكرها دون أن يدري لماذا، لابد للرجل أن يكشف لفارس القناع حين يقول له إن الأجدى به أن يخاف طول اجتراحه السيئات. وهنا يصحو فارس صحوة حقيقية مدركاً الصلة بين الموت وطول اجتراح السيئات.. يتحرك ضمير المسلم ووجدان المؤمن تلقائياً في شخص فارس إذ تستدعي عبارة إجتراح السيئات إلى الذاكرة قوله تعالى ﴿**أَمْ حَسِبَ الَّذِينَ اجْتَرَحُوا السَّيِّئَاتِ أَن نَّجْعَلَهُمْ كَالَّذِينَ آمَنُوا وَعَمِلُوا الصَّالِحَاتِ سَوَاءً مَّحْيَاهُم وَمَمَاتُهُمْ سَاءَ مَا يَحْكُمُونَ ﴿٢١﴾**﴾[1]، ومن الواضح أن الروائية تطرح لنا من خلال هذا المشهد - بكل دلالات الغموض والرموز المحتشدة فيه - مسألة غاية الوجود الإنساني في عقيدة المسلم، فالمسلم بفطرته وإيمانه يخشى أن يموت مجترحاً للسيئات ويعمل على أن يلقى ربه متطهراً من ذنوبه قدر المستطاع، فإذا فعل ذلك فلن يكون هناك ثمة خوف من الموت في نفسه لهذا فالأولى بالإنسان أن ينشغل بذنوبه بدلاً من تتبع عيوب الآخرين. أما قبضة التراب التي طارت في الهواء فهي مصير الوجود المادي لكل إنسان حيث ينتهي إلى قبضة تراب.

وهذه "الفكرة" تؤكدها بقية قصة فارس الذي عزم على مراقبة نفسه ليعرف كيف طال اجتراحه السيئات، وكان ذاك اليوم يوم عرسه، وعندما تحدث إلى زوجته عرف أنها "حمقاء" فأخذ على نفسه عهداً أن يصبر عليها، علَّ ذلك يشفع له عند ربه بعد طول اجتراحه السيئات: "**لعلكم حسبتم أن**

---

(١) سورة الجاثية ٢١.

الجلوس إلى الحمقى شيءٌ محتمل، أقول لكم إن جلوس أصحاب الأخدود على النار قد يقصر، على حين تطول الحياة على بليد"(١)، وأنجبت له الزوجة الحمقاء أربعة أبناء في مثل حمقها، وورثت عن أبيها حظيرة أبقار، وعن أمها ذهباً كثيراً، فترك فارس كل هذا بعد أكثر من سبعة عشر عاماً كان خلالها باراً بأهله، وعندما رأى هذا الحلم نهض ينفض التراب عن زوجته وهي في سبات عميق ويتخذ فارس قراره حين يقول: "**قبلت أبنائي الأربعة دون أن ينتبهوا إلى سقوط عبرات الحزن على وجناتهم الوافرة، أو يحركوا ساكناً، ثم ذهبت إلى غير عودة إن شاء الله**"(٢).

ونخلص من هذا أن فارس انشغل بقضية اجتراحه السيئات عما سواها من أمور حياته فلا العرس ولا المال ولا البنون تشغله عما هو فيه، لهذا نجده يسخر سخرية فلسفية من شيخ الجامع الذي قال له: "**إن في زواجك عصمة لك من السيئات "فيجيبه بمرارة "يا شيخ إن العصمة من السيئات لا تكون بالزواج!**"(٣) وهذا يجعلنا نتساءل: إن لم يكن الزواج سبباً للعصمة فبم يكون ؟! ولكننا لا نلبث أن نعثر على الجواب في سياق الأحداث بأن العصمة الحقيقية التي يقصدها فارس هو الزهد في متاع الحياة الدنيا وزينتها وهذا ما نجده في سلوكه الذي تجعلنا تصرفاته نستدعي الآية الكريمة التي تذكر بيوم الحشر ﴿كَلاَّ لَمَّا يَقْضِ مَا أَمَرَهُ ﴿٢٣﴾ فَلْيَنظُرِ الإِنسَانُ إِلَىٰ طَعَامِهِ ﴿٢٤﴾ أَنَّا صَبَبْنَا الْمَاءَ صَبًّا ﴿٢٥﴾ ثُمَّ شَقَقْنَا الأَرْضَ شَقًّا ﴿٢٦﴾ فَأَنْبَتْنَا فِيهَا حَبًّا ﴿٢٧﴾﴾(٤).

تلك هي قيامة فارس قد قامت وهذا ما فعله حين فر من كل من حوله، ولكن إلى أين؟!

جاب الآفاق وترحل في أراض كثيرة وصادف أُناساً أكثر، وواجه الأهوال والصعاب وتعرض للمحن والفتن، فهل نجا منها؟ وهل حقق "العصمة" التي يريد ؟ وهل زهد في كل الدنيا؟

---

(١) الرواية ص ٩ .
(٢) الرواية ص ١٠.
(٣) الرواية ص ٨ .
(٤) سورة عبس ٢٣ - ٢٧ .

صادف زهاداً وأصحاب تجارب، فهل استفاد بعد كل ما عرف عن حياتهم؟ وهل عمل بالنصح الذي أسدوه إليه وتجنب ما كان يعرف سلفاً عواقبه؟

من الواضح أن مها الفيصل تريد أن ترمز بشخص فارس للإنسان المسلم الذي يعمل جاهداً على تغليب تقواه على نزعات الهوى في نفسه... ترك فارس وطنه وأهله صادقاً في تجنب الفتن والزلل، وبالفعل تجاوز كل ما تعرض له من فتن الدنيا إلا فتنة واحدة!!.

كتاب الورد الأحمر:

بدأ فارس ترحاله، ركب سفينة دلُوه عليها تسمى العطاء للقبطان مراد، وهي مركب صغير بداله كأن البحر قد لفظه لرثاثة هيئته وخرجت من إحدى الغرف فتاة حسناء هي سُلَيّ جارية القبطان، وعندما دخل فارس غرفتها دهش: "**دخلنا إلى غرفة لم أر في حياتي لها مثيلاً، واسعة قد ملئت بشموع عطرة، غطت جدرانها أحسن الأقمشة وأبهجها، وفُرشت بسجاد بديع ووسائد وافرة، كان بها صحاف رصت فيها فواكه وأطايب متنوعة، فكأنما النعيم قد كسا المكان بكل ما لديه وزيادة**"(١).

وعندما جالت عيناه في أرجاء الغرفة رأى عن يمينه "**قفصاً كبيراً مليئاً بالطيور الجميلة متعددة الألوان والأحجام كلها صامتة، وعن شماله نولاً لحياكة السجاد صنع من ذهب رُصع به الجوهر وعلى السجادة التي لم تتم شاهد رجالاً ونساء يرتدون ثياباً فاخرة، ويتجولون في قصور بديعة**"(٢) ويعرف فارس من مراد أن تلك صنعة سُلَيّ، ويلاحظ علامات الحزن والأسى على وجوه أصحاب تلك الصور، فيقول له مراد ما هو أكثر غرابة إن هؤلاء سجناء " **قد سجنتهم سُلَيّ في نسجها**!"(٣) ويعجب فارس حين يرى صورته بدأت تظهر في النسيج لكنها لم تكتمل.

رأى فارس زينة الحياة الدنيا في محتويات غرفة سُلَيّ وأقدار الناس في

---

(١) الرواية ص ٢٠.

(٢) نفسه ص ٢١ .

(٣) نفسه ص ٢٢ .

نسيجها، والحياة هي غرفة سُليّ البديعة التي امتلأت بكل ما يُبهج ويُبهر وبكل ما لذ وطاب. لهذا ظهر الناس لفارس سجناء في هذا النسيج. ولعل الكاتبة تريد أن تقول هكذا الناس في الحياة، فهم إما سجناء ما حصلوا عليه منها أو سجناء ما يأملون في الحصول عليه، وفي كلا الحالتين هم عبيد لها يلهثون خلفها بين خائف حريص وطامع متأمل.. يرتدون ثياباً فاخرةً ويتجولون في قصور بديعة ولكن على وجوههم علامات الحزن والأسى وهذا ما جعل فارس يتساءل: " **أو يُحبس الأحياء في نسيج من زينة ؟!**"(١). وهنا نعثر على الفكرة الخاصة التي ترمي إليها المؤلفة من خلال تصوير هذا المشهد بكل ما رآه فارس في غرفة سليّ وعلى سجادتها في إطار الآية القرآنية: ﴿إِنَّا جَعَلْنَا مَا عَلَى الْأَرْضِ زِينَةً لَّهَا لِنَبْلُوَهُمْ أَيُّهُمْ أَحْسَنُ عَمَلًا ۝﴾(٢).

فما هو هذا الكتاب وما القصص التي يحتويها وما حكاية سارة والسجادة والورد؟

لا عجب أن يكون في بيت الأميرة المؤلفة "**بساط إيراني الصنع تبريزي الحبكة، لطيف الزخرفة إذا رأيته خلته بستاناً من الزهور البهيجة يلمع كالسراب، ويتلألأ كالماء الذي تموج من تحته الألوان والصور، يتحرك ظلال الحس عليها حتى كادت أزهاره تنطق فتغني..**"(٣).

ولا عجب أن تستوحي المؤلفة من هذا البساط البديع فكرة أن الأزهار تتغنى بأشعار رقيقة لحافظ الشيرازي، ولا عجب أيضاً أن تصف مها الفيصل الطفولة البريئة بالورد "**ذات يوم في هذا الدار طفلة.. في الشرق أساطير تروى منها: أنه عندما تولد فتاة في الأرض، تزهر وردة في الجنان.. وقد أزهرت في الأرض سارة..**"(٤).

ثم تصف لنا المؤلفة هذه الملاحظة في سياق تأليف العلاقة بين سارة والسجادة فتقول: "**مضت أيام، بل ولت أشهر وسارة تكبر في هناء وجمال، كان احب شيء إلى نفسها هو أن تحبو حتى تصل إلى الغرفة التي فيها السجادة،**

(١) الرواية ص ٢٢.
(٢) سورة الكهف ٧ .
(٣) الرواية ص٢٥
(٤) نفسه ص ٢٦ .

فلعل أمها تفقدها فتجدها دوماً في المكان نفسه، مستأنسة بالصور والألوان التي كانت تهتز على سطحها كإيقاعات خافتة، وأنغام ساكنة، أحياناً تضع أذناً على نسجها كأنها أخذت تنصت إلى همهمات، أو تستمع إلى أسرار فتعلو ضحكاتها، مضت السنون، وقد زادت فيها سارة جمالاً وفطنة"[1].

ثم تمتزج الحقيقة بالخيال والواقع بالحلم حين تقدم لنا المؤلفة تصورها لظروف ظهور الحكايات التي ستحكيها الوردة لسارة:" **ذات مساء وهي تروح وتجيء في أروقة بيتها، أبصرت من باب الغرفة التي بها السجادة أجمل وردة وقعت عليها عيناها، وهي تخرج من بين خيوط النسج كما ينبت الزرع من بين حبات الأديم، أشرق جمال الوردة عند تمام نمائها كالشمس، فمالت تيهاً، ونشرت عطراً أحاط البيت سحراً**"[2].

استغرقت القصص التي قرأها فارس في كتاب سلي الأحمر الصفحات من ٣٢ ـ ٧٧ من الرواية أي حوالي ٤٥ صفحة، وهي حكايات تحمل رموزاً ومعاني وحكماً تحكيها الوردة التي خرجت من السجادة للفتاة سارة.

تبدأ الحكايات بحكاية (**الملك الذي أحب نفسه**) وانشغل بجمع الورد ونثره في أنحاء البلاد حتى انعدم الورد في مملكته، ولما وقع في الغرام فعلاً لم يجد وردة يهديها إلى حبيبته ريحانة نخلص إلى هذه الحكمة: "**كمال الورد يكون على قدر صفاء قلب طالبه**"[3]، ثم تتداخل معها الحكاية الثانية حكاية الفتاة صاحبة ثوب الشوك التي صنعت ثوباً معطراً من ألف وردة تامة الحسن فتحول إلى ثوب من الشوك فتكون النتيجة: "**إن الوردة التي لم تزهر في القلوب أولاً لا بد أن تنقلب إلى أشواك**"[4].

وتتضمن (**حكاية نوران والراعي**)، الخطوط الأساسية للحدث في قصة يوسف عليه السلام وإخوته فنوران فتاة تحب راعياً حباً عُذرياً، وذات يوم أرادت أن تبعث بقارورة ملؤها رحيق الورد الخالص إلى حبيبها، فأخبرت صديقتها الحاسدة إخوة نوران، فكانوا كإخوة يوسف فأخذوا الراعي وألقوه

(١) نفسه ص٢٦ .
(٢) الرواية ص ٢٦.
(٣) نفسه ص ٣٤ .
(٤) نفسه ص ٣٧ .

في غياهب الجب بئر قديم فحزنت عليه نوران حزناً عظيماً كحزن يعقوب عليه السلام على يوسف حتى ابيضت عيناها من الحزن ثم يفرج الله عنها **«وحيث سارا تحدث الناس عن فتاة تترك خلفها حيث تخطو درباً من الورود...»**[1].

وتصور لنا الكاتبة في قصة نوران والراعي متعة الفرجة وعالم الحكم ممتزجاً بعالم الطبيعة والواقع حيث الأصوات والأضواء والجبال والأنهار والبحيرات والعجائب، وكل هذه عناصر تبهر الأطفال أمثال سارة وتشد الكبار أمثالنا. وحكاية نوران والراعي طويلة، تخللتها عدة حكايات مليئة بالحكم والعبر مثل حكايات (**سيدة الظلال**) و(**سيدة الأصوات**) و (**الرجل الذي أحب الصمت**) و (**القرد الذي يطحن الجواهر**) و(**صاحب الموازين**).

وبنهاية حكاية الفتاة والراعي يستيقظ مراد فيتوقف فارس آل رخوان عن القراءة في الكتاب الأحمر، كتاب سُليّ ويضعه في ردائه على أمل أن يستكمل قراءته، ولكن قراصنة يهاجمون السفينة ويخلعون عنه رداءه ويفقد الكتاب فيغادر السفينة في رحلة طويلة.

سعد الماضي وصاحبة القصر:

ويستغرق الثلث الأخير من رحلة فارس بحثاً عن العصمة وزهداً في الدنيا وهروباً من الفتن والاقتراب من الله، أربع حكايات مليئة بالأحداث والعبر، يوضع فيها فارس تحت المحك، ويعيش تجربة النفس الإنسانية ذات النوايا الحسنة في عمل الخير، والاجتهاد في تجنب الشر، فيلتقي سعد الماضي ويظل يبحث عن سره، ويتعرف على السيدة صاحبة القصر فتكشف ذلك السر بسرد مأساة حياتها، ثم يلتقي توبة في مشهد عجب وتنتهي حكايته مع توبة بنهاية العمل الفني وقبل النهاية نعيش معه حكاية مرتل القرآن في السجن وحكاية أبي الندى والملك سلوان والفاتنة راح.

وتبدأ بذلك الحدث دورة جديدة من الحكايات المتصلة والمتداخلة، يتعرض فيها فارس للأهوال ويصارع الموت ففي (**حكاية سعد الماضي وصاحبة القصر**)

---

(١) نفسه ص ٥٠ .

يجد فارس رجلاً عجوزاً على الشاطئ أخذ البحر ولده "**لأنه لم يفصح عن السر للسيدة**"(١). يعرف فارس فيما بعد أن هذا الرجل يُدعى سعد الماضي فلما التقاه مرةً ثانية تبعه حتى اختفى في قصر منيف يطل على البحر.. ويلتقي بسيدة القصر فيروي لها قصته وقصة الكتاب وحكاياته، فيكون العجب إذ نجدها تستكمل له حكايات الوردة فيعرف بقية حكاية الراعي عاشق الفتاة كما لو أنها هي القائلة، وعن سعد الماضي تقول: "**يا فارس إن سعد الماضي يخرج في كل يوم ويبقى منتظراً يرقب البحر، فلعل الزمان يرجع ولده، سعد لم يكن له ولد، إن قلت له يا سعد ليس لك ولد، قال: كان لا بد أن يكون لي ولد، لكن أخذه البحر**"(٢).

"كان سعد يحسب أن السر لم تعرفه السيدة ويظن أنه لو أخبرها به لكان اختلف الحال" ثم تقول السيدة لفارس: "**سعد الماضي هو الذي رأيت، وأُسكنه عندي، كان قائماً على خيل زوجي، وقد أحبني منذ أن كان فتى لا يفصح لأحد عن عشقه حتى أخذت الأيام عقله من طول الكتمان وجُنّ، وذلك حدث منذ زمن، وحبه هو السر الذي لم يفشه ولده لي، فأخذه البحر، فهو ينتظره أن يعود كالصوت الذي يطلب الصدى**"(٣).

وتروي سيدة القصر لفارس مأساة حياتها حتى لا يغتر بالنعيم الظاهر الذي تعيش فيه، فقد نشأت في بيت عز عزيزة مُدللة وخُطبت لشاب من كرام قومها، وفي طريق زفافها عروساً لبلدة زوجها يختطفها قراصنة، فيشتريها أحد سادة القوم ويتزوجها، أحبها وأكرمها لكنها لم تنس ذل الأسر وتختم قصتها بقولها: "**وحيث إنني أُخذت وأنا مرتدية ثوب عرسي مجهزة بكل زينتي، وذلك كله لتلقي قدري، بقي لي من مال أهلي قرط كنت ألبسه في ذلك اليوم النكد، لم يخلعه القراصنة عن أذني، طلبت من عصماء أن تبيع أحد شقي القرط، لأشتري به كفني، فقد أخذت عهداً على نفسي مهما طال عمري في كنف زوج ألا أُزف إلى ربي إلا بطهر مالي..**"(٤). وتنتهي حكاية فارس مع

(١) الرواية ص ٨٦.
(٢) نفسه ص ١٠٠ .
(٣) نفسه ص ١٠١ .
(٤) الرواية ص ١٠٦.

السيدة وسعد الماضي إلى وصوله إلى سفان الأعرج القرصان الذي سرق الرداء والكتاب وينتهي بعد حكاية وحكاية إلى استعادة الكتاب، كتاب سُليٍّ الذي سُرق منه.

الملك سلوان وزوجته راح:

ثم نصل إلى (**حكاية راح والملك سلوان**) حيث يصل فارس في ترحاله إلى قرية يحنو عليه شيخ مسجدها ويُدعى أبا الندى وفي المسجد يتعرف على رجل فقير اسمه سلوان لكن أمره عجب. يصفه فارس بقوله:" **كان سلوان من أسعد بني الدنيا وله عصاً قديمة يتوكأ عليها وينادي من آن لآخر. توكلنا على رب السماء وسلمنا بأسباب القضاء**"، **وله قارورة طيب صغيرة ما رأيت بعمري أصغر منها، لكنها على الرغم من صغرها ما فرغت قط من عطرها، يخرجها في كل يوم، ثم يطيبني ونفسه ويقول: "ترى أنشم رائحة الجنة يا أُخَيَّ؟ ترى أنشمها؟**"(1).

وكما أن الورد وهو العمود الفقري لمعظم الحكايات كما نرى، يقول الشيخ أبو الندى لفارس: "**أنت تعرف يا فارس زمن الورود، فاخرج معي لبستاني، وخذ من الورود ما يلزمك، ثم بعه فلا بد لك من صنعة**"(2)، وفي أول مجلس له لبيع الورد تصادفه امرأة حسناء اسمها راح فيعترف: "**غضضت نظري لا بهاجس من تقوى، ولكن بفعل الذل الذي أصابني من أسر وهروب وعهد لم أوفِه بعد**"(3).

ثم نرى في المشهد التالي الفجور والتقوى يستبقان على ساحة النفس البشرية حين يروي لنا فارس ما دار بينه وبني راح: "**جعلت تقلب الورد بأنامل رقيقة يسمع لأساورها وسوسة تسألني وأنا أجيب خافض الرأس، ضحكت ثم قالت: ما بالك يا هذا أتخشى النساء؟ أجبتها في الحال: نعم. ضحكت وقالت: والله ما سمعت رجلاً يجيب بمثل ما أجبت! قلت: الآن قد سمعت. قالت: هات الورد كله. ناولتها السلة وذهبت نادت عليَّ: الثمن! لم**

---

(1) نفسه ص ١٤٨ .

(2) نفسه ص ١٤٩ .

(3) الرواية ص ١٥١.

أجبها وسرت لا ألتفت، دخلت المسجد وصليت"[1].

رجل يحاول في هذا الموقف أن يغلِّب التقوى على الفجور في نفسه، ولأنه مسلم كان لابد أن يكون صادقاً مع نفسه ومع الآخرين، فقد اعترف بداية أنه لم يغض بصره عنها عن تقوى، والآن عندما سألته إن كان يخشى النساء يجيب بنعم فتعجب وتقول "**والله ما سمعت رجلاً يجيب بمثل ما أجبت!**" وهذه حقيقة لا عجب فيما قال فهو رجل يميل إلى التقوى ويرتاد المساجد ولا شك أن قد جال بضميره قول رسول الله ﷺ: «**ما تركت من بعدي فتنة أشد على الرجال من النساء**»[2]، وكان لابد للموقف أن يؤكد في نفسه ردة فعل، ترك لها الورد، ولم يقبض الثمن وهرب إلى المسجد، حسب أن ذلك يُنجيه فإذا به يرديه.

ويدور حوار حميم بين سلوان وفارس يرسم صورة رائعة لمعاني الأخوة المجردة من المنافع والمحبة الصادقة في الله وحده. فهذا هو سلوان الزاهد في حطام الدنيا يقدم عصاه الأثيرة لديه هدية لفارس "**وهبتها لك محبة وإخلاصاً لوجه اله تعالى حتى لا يبقى لي شيء من حطام الدنيا أُسأل عنه**"[3]. ثم يقول أيضاً: "**تحسب أن السعادة في الإبقاء، بل هي في العطاء.. لذلك لا بد لي من إعطائك العصا**" ويضيف: "**لا يوجد لي شيء آخر أوثرك به سوى عصاي ...**"[4]. نموذج حي للإيثار يستدعي إلى وجدان المسلم قوله تعالى: ﴿**وَالَّذِينَ تَبَوَّءُوا الدَّارَ وَالإِيمَانَ مِن قَبْلِهِمْ يُحِبُّونَ مَنْ هَاجَرَ إِلَيْهِمْ وَلا يَجِدُونَ فِي صُدُورِهِمْ حَاجَةً مِّمَّا أُوتُوا وَيُؤْثِرُونَ عَلَىٰ أَنفُسِهِمْ وَلَوْ كَانَ بِهِمْ خَصَاصَةٌ وَمَن يُوقَ شُحَّ نَفْسِهِ فَأُولَٰئِكَ هُمُ الْمُفْلِحُونَ ⑨**﴾[5]، وهذا بالضبط كان حال سلوان. ويختم سلوان تعبيره عن محبته لفارس بهذه النصيحة العميقة: «**احذر المرأة!**» فيُجيب فارس وهو يعلم ما يقصد: «**أي امرأة ؟!**» فيقول سلوان: «**التي في قلبك**» وهنا يجد فارس نفسه مكشوفاً لا يستطيع مداراة الحقيقة فيعترف: «**سبحان الله من أخبرك؟**» فيقول

---

(١) نفسه ص ١٥٢ .

(٢) رواه البخاري .

(٣) الرواية ص ١٥٢.

(٤) نفسه ص ١٥٣ .

(٥) سورة الحشر ٩ .

له سلوان بفراسة المؤمن متضمنة حكمته الأخيرة: "رأيت في عيونك الدنيا.. ولكن أعرف أن عصاي هذه خير لك منها"[1].

وهذا استنتاج ينسجم مع شخصية سلوان إذ ليس عجباً أن يصل إلى هذه الحكمة من له زهده في الدنيا وخبرته في الحياة وتقواه.. نعم عصا سلوان خير من الدنيا وما فيها. وإذا كانت المؤلفة تريد أن تستدعي إلى أذهاننا عصا موسى التي ابطلت سحر السحرة فهل تستطيع عصا سلوان أن تبطل سحر الدنيا من ناظري فارس؟!

وبما أن الله سبحانه ألهم نفوس عباده فجورها قبل تقواها فإن كل ما سمعه فارس من سلوان من تحذير وحكم لا تجنبه ما كان يحاول الهروب منه، فقد ترك بينه وبين تلك المرأة - ربما دون قصد - رابطاً حين رفض استلام قيمة الورد منها، بل نراه يخطو خطوة جريئة نحو الغزل ويتطور في التجاوب معها يقول فارس: "**سألتني: أتعرف ما ثمن الورد؟ أجبتها: نعم، سألتني: وما هو؟ قلت: انتشاؤك لعبيره.. هنا ضحكت وقالت:هكذا أحب أن تكون، اسمع أنت أول من يعطيني شيئاً دون أن يطلب مني ثمناً**"[2]. وليس غريباً أيضاً أن تعجب امرأة - في زمننا وكل الأزمان برجل يعطيها ثم لا يطلب ثمناً لما أعطى، فتعرض عليه راح العمل في بستانها لبيع ثماره وزهوره، فتتيح له بذلك الوقوع في غرامها ويبلغها بذلك ويفكر في الزواج منها وينتهي الأمر به إلى الاعتراف: "**لا أذكر بعدها كم من مرة طلبت منها أن تتزوجني، في كل مرة كانت تضحك وتقول: أما أخذت ثمناً لوردك؟ فأجيبها: ليتك تنسين الورد وتذكرين صاحبه، في ذات يوم قلت لها: قد سئمت طول وقوفي بباب رضاك" ولكن جوابها له كان جارحاً: "أصدقك.. قد سئِمتُكَ لا بارك الله في الورد ولا بائعيه**"[3]. وأدرك فارس ولكن بعد فوات الأوان أنه كان في حياتها مجرد وردة شمتها يوم قالت له: " **كأني قد اشتقت لرؤيتك يا بائع الورد...**". ورمتها يوم قالت له «**سئمتك..**»[4].

---

(١) الرواية ص ١٥٣ .

(٢) الرواية ص ١٥٤.

(٣) نفسه ص ١٦٠ / ١٦١ .

(٤) نفسه ص ١٦٠ .

وعاد فارس إلى سلوان متمنياً لو كان عمل بنصحه يقول: "**سبحان الله قد حذرتني منها، ولكن الحي يعشق قدره وإن كان فيه هلاكه**" فلم يعنفه سلوان أو يسخر منه أو يهدده بنار جهنم وإنما بحكمة التقيّ المحب يُذكرّه بهذه الحقيقة البشرية: "**لا تلم نفسك، فالنفوس مُحبب إليها العبث، ولكن الواجب ألا يطول عبثها**"(١).

وليُخفف سلوان عن صديقه فارس يروي له مأساة حياته ليعتبر، كان سلوان ملكاً فَقَدَ أقرب وأحب الناس إليه في الدنيا، أخاه رضوان ثم ابنه حسان بسبب الحسد ثم ابتلاه الله بعشق امرأة فعل المستحيل ليصل إليها ويتزوجها ولكنه ظل يخشى عليها من حسد الحاسدين، ومن كلفه وغرامه بها أرسلها لبلاد بعيدة بعد أن زودها بمال كثير. ولكن شوقه إليها يغلبه فيتنازل عن ملكه وماله لابنه ويهيم على وجهه بحثاً عن محبوبته حتى يجدها، فلما عرفت انه ترك ملكه وبلاده وماله من أجلها تنكرت له وقالت: "**بل أتيت لتأخذ ما أعطيتني بعد أن أخرجتني كالطريدة من قصرك، فلعلهم خلعوك لسوء تدبيرك أمور دولتك، وتأتيني اليوم تريد خداعي بحبك!**"(٢)، ويكتشف فارس أن هذه المرأة هي صاحبته راح التي وقع في شباكها وهنا يتذكر تحذير سلوان له من المرأة ولكن بعد فوات الأوان.

وينهي الملك سلوان حكايته بسر هدايته وعودته إلى الله تعالى بقوله: "**خرجت راح من قلبي بعد أن أخرجتني من مملكتي، ودخلت إلى سكينة ما ظننت أن مثلها توجد يا فارس، تحول القلب وشغلت بأمور طال غيابها عني، وملأت حياتي بشراً وتقى، صرت من حملة القرآن وأصحاب الليل، فسبحان من لا يشغله شيء عن شيء**"(٣).

توبة وأخوه ومعشوقتهما:

وتبدأ (**حكاية توبة وأخيه ومعشوقتهما**) بظهور توبة الاسم المرافق لسُليّ على عنوان الرواية، إذ يجد فارس في ترحاله رجلاً يدفن الأموات في

(١) الرواية ص ١٦٢.
(٢) نفسه ص ١٧٢ .
(٣) نفسه ص ١٧٨ .

مشهد فيه الغموض والجلال والحكمة ما يستدعي مشهد صلاة فارس في حلمه على الميت الذي بدأت به الرواية. المكان الذي وصل إليه فارس مكان معركة قتل فيها أناس كثيرون، وجد رجلاً قد شمر عن ساعديه وأمسك بسيف عظيم، استعان به لشق الأرض الصلبة، وهو يردد: **"اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني وأنا عبدك.. اللهم أنت ربي لا إله إلا أنت خلقتني وأنا عبدك... ثم أخذ يدفن الأموات واحداً تلو الآخر"**[1].

يشفق فارس على الرجل من هذا العمل الشاق لكثرة الموتى فيطلب أن يعينه فيرفض، ثم أخذ يرتل بصوت جهوري ملأت أصداؤه المكان: ﴿وَكُلَّ إِنسَانٍ أَلْزَمْنَاهُ طَائِرَهُ فِي عُنُقِهِ وَنُخْرِجُ لَهُ يَوْمَ الْقِيَامَةِ كِتَابًا يَلْقَاهُ مَنشُورًا﴿١٣﴾﴾[2] الله هو المعين ويقول: **اذهب إلى حال سبيلك واتركني**[3]. ابتعد عنه فارس وظل يرقبه من بعيد فلما رآه يغشى عليه من التعب عاد إليه فوجد نقشاً على سيفه مكتوباً عليه (العز الدائم لحامله توبة بن علي السالمي) ويصحو توبة من غشيته ويكتشف فارس المزيد من خصاله الحميدة وسجاياه الطيبة وورعه وتقواه. ولما أصبح عليها الصباح دعاه فارس لطعام فوجده صائماً، فاستحيا من نفسه فتوقف عن الطعام فقال له توبة: **"يا فارس أكمل.. وليصم قلبك عن غير الله، وعقلك عن تدبر المعاصي، ثم الغفلة عنها، يا فارس ليس لك إلا أن تتجرع صدقاً، فيكون الود لك خالصاً والعمل لك فلاحاً، والحياة لك منجاة، والصوم جُنة للصادق كما أن الصلاة صلة للخاشع، أما من يلهث خلف هواه ثم يقول: ربي إني صائم، ومن تسوقه الغفلة ثم يكبر ويقول اللهم قد عبدتك. كُل يا أخي كُل.."**[4]. ويفارق فارس توبة بعينين مغرورقتين بالدموع حزناً على فراقه مواصلاً ترحاله، ويترك في نفوسنا أسئلة هل سيعود إليه؟ وكيف ستكتمل قصة توبة؟ وما هو سره؟ ومن هم هؤلاء القتلى الذين كان يدفنهم وهو رجل صالح كما رأينا؟.

وتنتهي أحداث هذه المرحلة بعودة فارس إلى مركب العطاء وصديقه مراد

(١) الرواية ص ١٣٤.
(٢) سورة الإسراء ١٣ .
(٣) الرواية ص ١٢٧ .
(٤) الرواية ص ١٣٠.

وهناك يلقى سُليّ فيراها لا تزال تحوك سجادتها، فيعتذر لها بأنه فقد الكتاب ثم أضاعه فيفاجئ به في يدها، ويقرر فارس العودة "**إلى من صار أعز الناس إليَّ.. والعجب يا مراد أنني ما عرفته إلا يوماً وليلة**"[1] يقصد بذلك توبة بن على السالمي، فيغادر فارس ويحزن مراد على فراقه ولكن لا بد مما ليس منه بد.

يعود فارس إلى توبة فنعرف منه بقية حكايته: توبة وأخوه عبد الله ينتميان إلى قبيلة بينها وبين قبيلة أخرى ثأر قُتل فيه المئات وعلى مدى عشر سنوات ظل القتلى في قبيلتهما وحدها، لهذا اتفق توبة وأخوه عبدالله وصبيان صغيران على أن يقتلا شيخ القبيلة الأخرى فرمياه بحجر من نبلتين فأصاباه في عينيه فمات. كان والدهما غائباً فلم تمسهما القبيلة بأذى حتى يرجع ولكنه لم يعد وكبر توبة وعبدالله فكانا على أحسن ما يوصف به امرؤ في الشجاعة والحسن والمروءة. أحب عبدالله فتاة تدعى رباب وأحبته ولما تقدم لخطبتها عادت الثارات القديمة، فرُفضت خطبته وتم تزويج رباب بابن الشيخ المقتول وحُكم على توبة وعبدالله بالطرد فهاما على وجهيهما في الفلاة، فمات عبدالله عشقاً وصبابة ودفنه توبة في الغار الذي كانا فيه، وبعد خمس سنين رأى توبة أخاه عبد الله في المنام يرسله إلى رباب، فذهب إليها فما أن رآها حتى وقع حبها في قلبه، واصطحبها إلى قبر أخيه، وعند عودتها أمسك بها قوم زوجها فقتلوها، وبعدها نشبت حربٌ بين القبيلتين أفنتهم جميعاً وهذه هي بداية قصة توبة عندما رآه فارس في بداية تعارفهم يدفن أمواتاً، فهؤلاء الأموات هم هؤلاء القتلى من القبيلتين.

يموت توبة بعد أن يقول لفارس: "**يا أخي اشتقت أن أنفض غبار الأيام عني...**"[2]، وبعدها يقول فارس واصفاً موت توبة: "**تركني لم أقدر أن أتحرك ... بعد مدة، سرت إلى حيث سار، فوجدته يصلي، سلم ثم استلقى على يمينه ولم يتحرك، اقتربت منه فوجدت أنه قد مات، حملته إلى حيث الغار الذي فيه أخوه عبدالله، ودفنته بجواره وقفت عند مدخل الغار، فإذا بقمر السماء ضياء**

---

(١) نفسه ص ١٨٩ .

(٢) الرواية ص ٢٠٤.

هنا تذكرت قول توبة: (وحق من أنار بك ليلي هذا الأظلم إني لا أبالي بصروف الزمان فما هي إلا أيام تمضي، وأحلام تفنى، وأجساد تبلى)، التفت فإذا بالنور يفيض إلى داخل الغار ليكسو قبر توبة بسناه، وودت لو أنني رأيت رباباً، رحم الله عشاقها"[1].

الحب والإيمان والحرية:

هذه هي الحكايات الأساسية والتجارب العميقة التي مرّ بها فارس في رحلة هروبه من الدنيا وفتنها وملذاتها. والفكرة المحورية في جميع هذه الحكايات التي عاشها أو سمعها فارس كما رأينا يغلب عليها الزهد في الدنيا وتصوير مدى ضآلتها وحقارة شأنها بكل ما حوت من بخس وثمين. وتجئ الحكايات الفرعية الصغيرة التي تمر بنا أثناء الحكايات الكبيرة لتعطي عمقاً فكرياً وفلسفياً للحكايات الأساسية. وتضيف إلى الفكرة الرئيسية أبعاداً أخرى ذات ارتباط واقعي بجهاد الإنسان في الحياة الدنيا.

ففي (**حكاية الفتاة والراعي**) تمر بنا قصة القرد الذي يطحن الجواهر، وما تحمله من رمز لسرعة ما يمكن أن تسحق به أحلام الإنسان في هذه الدنيا، فقد كان القرد يجلس أمام رحى عظيمة يحركها ببطء وروية، تحيط به سحب غبار لامع تصدر عن الرحى، وكأنها آلاف من الأنوار، وتخرج من بين الحجرين صواعق صامتة ذات ألوان عديدة. إذ يناول القرد الراعي كيساً صغيراً مملوءاً جواهر بكل ألوان الحقيقة والخيال وطلب منه أن يذهب به إلى "**صاحب الموازين" ثم قال للفتاة: "آمال الدنيا أسحق، أحلام الآخرة أطلق.. حدثيني عن أحلامك دعيني أضحك.. فما الأحلام إلا قطرات نور وضاءة تسقط من قلب الشمس لتبهج أعمارنا المغبرة، خذيني إلى بركة أحلامك المتلألئة، لأعرف أي طيف من جمال سيملأ السماء عندما أطلق أشجانك الحبيسة"**[2].

وفي (**حكاية صاحب الموازين**) نستمع لفلسفة الحب والإيمان حيث تذهب الفتاة والراعي إلى قلعة صاحب الموازين، وهي قلعة عظيمة تدلت منها كل أنواع الموازين والمقاييس المعروفة والمجهولة. وعندما انشقت مثلما يُفتح كتاب كبير،

---

(١) نفسه .

(٢) الرواية ص ٦٤.

نزل صاحب الموازين وذكر لهما أنه لا يزن الأشياء، وإنما يحافظ على الموازين من نسيان الإنسان وأنه وجد للزمن مقياساً وللمدى، ووجدت مقاييس للمشاعر والعواطف، والآلام، وكذا للعرض والعمق، للبعد والقرب للطول والثقل للأفكار والأحلام، للرغبات والمخاوف كل له مقاييس. ثم يدور حوار فلسفي بين صاحب الموازين والفتاة عن الإيمان والحب فيه مدعاة للتأمل في حكمته، يقول صاحب الموازين: "**للأسف لم أجد مقاييس لشيئين: الإيمان والحب** "**فتجيب الفتاة:**" **ربما ليس لهما مقياس، فالحب والإيمان يُعرفان، لا يُقاسان، ولا يجدهما إلا من صارع الأوان فعرفه فانياً، وكاشف الأمور فصارت للمنتهى جسوراً**"(١).

فالحب الذي تعنيه المؤلفة هنا هو حب الله والإيمان هو الإيمان بالله ولا يُدركهما إلا من زهد في حطام الدنيا الفانية واتخذ من دنياه جسراً يعبر به من الواقع الفاني إلى الحقيقة الخالدة عند ربه، وهذا التوجه يتفق مع النزعة المتطهرة لدى المؤلفة المنعكسة على الشخصيات الرئيسية، فهذا هو فارس آل رخوان يؤكد هذه الحقيقة في بداية الرواية: "**زهدت فيما يحسد عليه البشر، الأبناء والزوجة والذهب والأبقار وكل تجارتي طلباً لرحمة ربي**"(٢)، وفي آخرها نسمع (توبة بن على السالمي) يختمها بقوله: "**إي لا أبالي بصروف الزمان، فما هي إلا أيام تمضي وأحلام تفنى وأجساد تبلى**"(٣).

ومما يؤكد سيطرة فكرة الزهد في الدنيا وكل ما هو دون حب الله على المؤلفة أننا نجد الملك سلوان الذي ترك ملكه من أجل امرأة يسأل عابر سبيل: "ما تقول في امرئ زهد في ملكه؟" فيقول له الرجل: "**لما اهبط الله آدم وحواء إلى الأرض ووجدوا ريح الدنيا وفقدوا ريح الجنة غُشيّ عليهما أربعين يوماً من نتن الدنيا**"(٤). وتنتهي قصة الراعي والفتاة بموت الفتاة فيبقى وحيداً حزيناً فيقول له صاحب الموازين بحكمة بالغة تحث على الزهد في كل شيء إلا في الله الخالق المبدع: "**في بعض الأحيان يا ولدي تكون الكلمات التي لم نستطع نطقها هي أعز الكلام لدينا.. اذهب الآن يا بني واعلم أن شيئاً يختبئ في**

(١) الرواية ص ٦٧.
(٢) نفسه ص ١١ .
(٣) نفسه ص ٢٠٤ .
(٤) نفسه ص ١٧٣ .

الزمن. فلا تأمل في مفقود فتحزن، ولكن انتظر الزمن حتى يقرضك نعيماً بعد زهدك فيه، ويعيرك فضلاً أمسيت غنياً عنه.. اصبر، الزمن يعطيك غناء نفس عن كل شيء سوى مبدعها"(١).

أما في (**حكاية سعد الماضي وصاحبة القصر**) فتعكس المؤلفة فكر المسلم الذي يجعل من الإسلام فلسفة حياته فمن واقع قصتها نستطيع أن نفهم معنى حديثها لفارس عن فلسفة الحب والحرية؟ "**الحي لا يُحبس، والحر لا يستعبد، تعرف يا فارس أن كل عضو لك يمكنه أن يستعبد بل هو حبيس حتى تطلقه، والعاقل من البشر من يمضي عمره في تحريرهم**"(٢).

وهذه الفلسفة تلتزم بالتصور الإسلامي لمعنى الحرية، فالإنسان في الإسلام حر لا يستعبد وتكتمل حريته عندما تكتمل عبوديته لله وحده وحين يتحرر من كافة أنواع الولاء أو العبودية أو الخضوع لأشخاص أو أفكار أو شهوات، لهذا قالت السيدة لفارس "إن كل عضو لك يمكنه أن يستعبد بل هو حبيس حتى تُطلقه، والعاقل من البشر هو من يُمضي عمره في تحريرها "أي في تحرير أعضائه وهذا يتفق مع التصور الإسلامي الذي يرى أن أعظم الجهاد وأصعبه هو جهاد النفس، ومجاهدة النفس في إبعادها عن الشهوات والهوى. والإنسان المسلم مُؤتمن على نفسه، وأعضاء جسمه تشهد له أو عليه يوم القيامة وفق قوله تعالى: ﴿يَوْمَ تَشْهَدُ عَلَيْهِمْ أَلْسِنَتُهُمْ وَأَيْدِيهِمْ وَأَرْجُلُهُم بِمَا كَانُوا يَعْمَلُونَ﴿٢٤﴾﴾(٣). وتتكئ المؤلفة على فكرة تحرير أعضاء الإنسان بالتقوى وفقاً لما جاء في الحديث القدسي: «ما تقرب إلي عبدي بشيء أحب إلي مما افترضت عليه، وما يزال عبدي يتقرب إلي بالنوافل حتى أحبه فإذا أحببته كنت سمعه الذي يسمع به وبصره الذي يبصر به ويده التي يبطش بها ورجله التي يمشي بها»، إنه رب العالمين يهب محبته ضماناً من فوق سبع سموات يحفظ بها أعضاء جسم المسلم إن هو أدى فرائضه بالنوافل.

أما قول السيدة لفارس عن علاقة القلب بسائر أعضاء الجسم "**أما لو أنك تمكنت من القلب، لانفكت باقي الأعضاء تباعاً، فترى وقتها بعين**

---

(١) الرواية ص ٧١.
(٢) نفسه ص ١٠٥ .
(٣) سورة النور ٢٤ .

الحر، وتمشي برجل الهميم، وتصافح براحة الكريم، وتتكلم بلسان العليم، وتتشنف أنغام المنتهى، وتنتشي عطور السكينة، وتكون لك مذاقات الخير كلها"(١). فهذا تضمين لما جاء في حديث الرسول ﷺ: «**ألا وإن في الجسد مضغة إذا صلحت صلح الجسد كله وإذا فسدت فسد الجسد كله ألا وهي القلب**»(٢).

عبثية الخلود وغاية الوجود:

وقد وصل إلحاح فكرة الزهد على المؤلفة من خلال الشخصيات والأحداث لدرجة تصوير عبثية الخلود والوجود المادي في أكثر من موقف أهمها جميعاً ما حدث للملك سلوان بعد أن صدم بتنكر زوجته ومعشوقته راح فنجده عندما يصل إلى خربة ويجلس عند سورها يقول: "**أضعت كل شيء.. أضعت كل شيء**"(٣) فإذا به يسمع هاتفاً يقول له: "... **يا عبدالله أنا لبنة من هذا الجدار الخرب استنطقني ربي، اعلم أنني كنت ملكاً مثلك ملكت لألف سنة، ثم مت وصرت رميماً ألف سنة، ثم أخذني خزاف وصنعني إناء استعملت لألف سنة، حتى تكسرت وصرت تراباً لألف سنة، ثم أخذوني وعملوني لبنة وأنا في هذا الجدار، فما كان كل ذلك إلا كحلم نائم فمن سمع بقصتي لا يغتر بدنيا**"(٤).

ومن هنا نجد أن فكرة عبثية الخلود لا توظف لذاتها، وإنما توظف لتعطى بعداً واقعياً لا فلسفياً لفكرة غاية الوجود الإنساني وهو تقوي الله وعبادته بالزهد في الدنيا متاع الغرور، لهذا نجد أن النسيج الفكري لا يتوقف عند مرحلة التغير من الاغترار بالدنيا فحسب بل يصل إلى مرحلة واقعية لا تجعل من الزهد في الحياة الدنيا هروباً سلبياً من الحياة بل مواجهة حقيقية معها بالترفع عن دناياها لصالح المسكين والمحتاج والمحروم والفقير، وهكذا تقوده حكايته مع (مرتل القرآن) الذي يسمعه في السجن إلى مرحلة أعمق من الصبر على أذى الدنيا، إلى الإحسان لأهلها وبالتالي الظفر بالجنة. كان فارس

(١) الرواية ص ١٠٥.
(٢) رواه البخاري .
(٣) الرواية ص ٧٧ .
(٤) الرواية ص ١٧٧.

سجيناً بعد ما أسره القراصنة، وذاق مرارة ذل العبودية للمرة الثانية، وإذا به يسمع ذات ليلة من سجنه من يُرتل قوله تعالى: ﴿إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا ۝١٠﴾(١).

ثم إذا به يسمع الشيخ يقول له: "**لن تنجو مما أنت فيه حتى تفعل ذلك**"(٢) ويعجب فارس إذ كيف ينعم على الآخرين وهو عبد لا يملك ما ينفق ويكمل الشيخ ترتيله: ﴿إِنَّ هَؤُلَاءِ يُحِبُّونَ الْعَاجِلَةَ وَيَذَرُونَ وَرَاءَهُمْ يَوْمًا ثَقِيلًا ۝٢٧﴾(٣).

ثم يقول له الشيخ: "**إن يومك الثقيل ليس يومك هذا لن تنجو حتى تفعل ما ذُكر**"(٤) وحمد فارس ربه إذ أن ما جاء في وصف الجنة كان من فضة وليس من ذهب فهو يكره الذهب ويعجب كيف يتقاتل الناس فيها على شيء يذهب اسمه ذهب "**أقسمت على نفسي إن نجوت أن أنفق أي ذهب لدي لوجه الله، كرهت الذهب ومن يحبه. فوالله إن اسمه شؤم وحبه لؤم، علام يحب الناس شيئاً ذهب**" ؟!!(٥).

البطل التراجيدي مسلماً:

وبعد.. لقد عاش فارس كل هذه الأحداث وخاض غمار التجارب التي رأينا، وعرف من أمور أصحابها، وخالطهم، ورأى منهم ما وصلوا إليه. بدأ رحلته بمشهد الموت والآخرة في رؤيا النعش الذي ظهر واختفى، وكان من يذكره بطول اجتراحة السيئات. وسمع من الأقوال والحكم من الشخصيات التي عرفها وأهمهم توبة والملك سلوان، وصل لدرجة التحذير المباشر من فتنة المرأة، فلم يتعظ ولم يستطع أن يمنع هوى نفسه من الميل نحو راح فوقع كما وقع غيره وكما يقع الرجال في كل زمان ومكان في هذه الفتنة فلا يستطيعون لها مقاومة إلا من أدركته رحمة الله.

هذا ما يجعلنا فنيا نشبه فارس بالبطل في التراجيديا الإغريقية الذي يرتكب الخطأ أو يقع في الإثم لا لخبث في نفسه، ولا لنية فاسدة فيه، وإنما لخطأ في

---

(١) سورة الإنسان ١٠ .

(٢) الرواية ١٣٩ .

(٣) سورة الإنسان ٢٧.

(٤) الرواية ص ١٤١.

(٥) نفسه ص ١٣٧ .

التقدير ولضعف اقتضته طبيعته البشرية وهو ما يسميه أرسطو(Hamartia) التي تعني (الخطأ التراجيدي) في كتابه الشهير (فن الشعر) عن نظرية الدراما. وهذا ينطبق على فارس الذي لا شك في نيته الطيبة التي خرج بها مبتغيا وجه الله بالزهد في الدنيا تاركاً خلفه المال والزوجة والولد فإذا به دون أن يقصد يقع في براثن أخطر ما في هذه الدنيا من فتن وهي المرأة، وإذا بها تقهره كما قهرت قبله كل الأبطال الذين التقاهم في رحلته أمثال الملك سلوان وتوبة وأخيه عبد الله وغيرهم، فما أفادت العبرة إلا بعد الوقوع في التجربة.

ومع ذلك يظل هناك فارق بين الرؤية الأرسطية لنهاية البطل والرؤية التي يقدمها الأدباء الإسلاميون كل من زاويته، لكن أغلبهم يجمعون أن البطل لا ينتهي النهاية المأساوية التي ينتهي إليها البطل في الدراما الإغريقية، وحتى ولو انتهى نهايةً حزينة فإنه قد لا يموت في أخرها، ذلك لأن العبرة ليست في موته ولكن في التجربة التي خاضها. ولهذا نجد بطل مها الفيصل فارس لا يموت في آخر الرواية. ففارس الذي شهد مصارع العشاق مادياً ومعنوياً لابد أن يعيش ليقدم نموذجاً جديداً للإنسان المسلم في حركة جهاده الحثيث للانتصار على شهواته وهواه والارتقاء بروحه إلى مستوى الرسالة التي رضي أن يحملها بعد أن أبت السموات والأرض أن يحملنها وأشفقن منها.

ورغم أن الرواية تحمل اسم شخصين هما "توبة" و"سُلَيّ" حتى يظن القارئ للعنوان أنهما يستحوذان على أحداث الرواية منذ البداية حتى النهاية كما هو معروف في الصياغة التقليدية لقصص الحب المشهورة مثل (قيس وليلى) في تراثنا العربي و(روميو وجوليت) في الأدب الإنجليزي إلا أن هذا لم يحدث في هذا العمل الفني، فإذا جاز استعمال مسمى البطولة فالبطولة موزعة على عدة شخصيات، فالحكايات المتداخلة لكل منها بطل، أما سر وضع الروائية لاسمي توبة وسُلَيّ على عنوان الرواية فما هو إلا استكمال للتشكيل الرمزي في الرواية ولتحقيق التوازن بين كفتين تتصارعان على قدر الإنسان، كفة الغواية وكفة الهداية، فسليّ بشخصها ونسيجها وكل ما تحتويه غرفتها من زينة ما هي إلا رمز لزينة الحياة الدنيا التي تحبس الناس في نسيجها، فيقعون أسرى لها لا يستطيعون منها فكاكاً إلا من رحم الله. أما توبة فيمثل الزهد في الحياة

وزينتها، ورغم أنه وقع في شباك أجمل مما في الحياة الدنيا، وهي المرأة، إلا أنه ضرب المثل في الزهد والتقوى وحسن الخاتمة.

عود على بدء:

اتخذت الكاتبة من فكرة خلق الإنسان من تراب وعودته للتراب شكلاً فنياً دائرياً لروايتها، ومنهاجاً فلسفياً ظل يراوح طوال الرواية، فقد بدأت حكاية فارس بحلم رأى فيه حفنة من تراب يلقيها عليه مجهول يصلّي معه على نعش لم يلبث أن اختفى، فلما ارتاع قال له المجهول: "**أتحسب أنك في حلم؟ هذه الحقيقة**"[(١)] (ص٧). وظل الرجل الذي رآه فارس في الحلم مجهولاً لنا وتنتهي الرواية كما بدأت بحفنة من تراب إذ نسمع توبة يقول لفارس: "**يا فارس ما أنا إلا سائر أمشي هونا فتطأ قدماي مسكني ومثواي، تحسب هذا الثرى تراباً**"؟[(٢)] وقبض قبضة من تراب ثم قال لفارس: "**أنت في حلم... هذه الحقيقة**". **ورماه بها وضحك بعدها قائلاً: "وهاك قبضة أخرى". ثم رفع يده نحو السماء أمسك بنجمة جعلت تتلألأ في كفه، ثم ألقاها في حجر فارس وسأل: من المسكين؟ ألا ما أحقر من كانت قبضة يده دون عالمه الذي خلق لأجله". ثم أضاف": قد اشتقت يا أخي لنفض غبار الأيام عني**"[(٣)] أنه شوق المسلم النقي التقي للقاء الله،للحياة الأخرى التي هي في عقيدته خير وأبقي وإيماناً بوعد ربه: ﴿وَالضُّحَىٰ (١) وَاللَّيْلِ إِذَا سَجَىٰ (٢) مَا وَدَّعَكَ رَبُّكَ وَمَا قَلَىٰ (٣) وَلَلْآخِرَةُ خَيْرٌ لَّكَ مِنَ الْأُولَىٰ (٤) وَلَسَوْفَ يُعْطِيكَ رَبُّكَ فَتَرْضَىٰ (٥) أَلَمْ يَجِدْكَ يَتِيمًا فَآوَىٰ (٦) وَوَجَدَكَ ضَالًّا فَهَدَىٰ (٧) وَوَجَدَكَ عَائِلًا فَأَغْنَىٰ (٨) فَأَمَّا الْيَتِيمَ فَلَا تَقْهَرْ (٩) وَأَمَّا السَّائِلَ فَلَا تَنْهَرْ (١٠) وَأَمَّا بِنِعْمَةِ رَبِّكَ فَحَدِّثْ (١١)﴾[(٤)]، فكان هذا خيار توبة وخياره الوحيد. وبعدها يصف فارس ما حدث لتوبة: "**تركني... لم أقدر أن أتحرك بعد مدة، سرت إلى حيث سار، فوجدته يصلي. سلم ثم استلقى على يمينه ولم يتحرك. اقتربت منه فوجدت أنه قد مات**"[(٥)].

---

(١) الرواية ص ٧.

(٢) نفسه ص ٢٠٣ .

(٣) نفسه ص ٢٠٤ .

(٤) سورة الضحى ١١.

(٥) الرواية ص ٢٠٣، ٢٠٤ .

نعم بدأت الرواية بالموت والتراب وانتهت بالموت والتراب وبدأت رحلة فارس لمجهول يقول له: "**أتحسب أنك في حلم هذه الحقيقة**"(١). وانتهى بتوبة يقول له العبارة منها" **أنت في حلم.. هذه الحقيقة**"(٢).

ورغم أن المؤلفة لم تصرح باسم الشخصية في بداية الرواية إلا أن التشكيل الفني للأحداث والنسيج الفكري للشخصيات يدلل على أن الشخصية المجهولة التي ظهرت لفارس في بداية الرواية وصلى معها هو توبة نفسه، أما شخصية الميت الذي احتواه النعش فلن يكون غير عبد الله أخو توبة. والأهمية تكمن في مدى فهمنا للفكرة التي حملها لنا هذا الشكل الفني الدائري الذي استحدثته المؤلفة، وما يحمله من رمز، فالنعش ليس إلا حقيقة الموت التي يتشاغل عنها الإنسان في سعيه الحثيث وحرصه الشديد على زينة الحياة الدنيا، حقيقة تغيب عن الإنسان حتى يكاد يحسبها حلماً.

أما قبضة التراب فهي البداية وهي النهاية، وما بينهما هباءٌ منثور إلا الذين يفعلون ما أشارت إليه الآية القرآنية التي تلاها الشيخ في السجن أمام فارس ﴿إِنَّا نَخَافُ مِن رَّبِّنَا يَوْمًا عَبُوسًا قَمْطَرِيرًا ﴿١٠﴾﴾(٣)، وقال له: "**لن تنجو مما أنت فيه حتى تفعل ذلك**"(٤).

هكذا يبدو أبطال حكايات مها الفيصل وهم جميعاً أصحاب تجارب منهم من صُدم بدنياه في الماضي مثل الملك سلوان الذي أضاع ملكه من أجل امرأة، وتوبة الذي وقع في غرام معشوقة أخيه عبدالله المتوفى، ومنهم من صُدم في الماضي وهو بطل الرواية الأساسي فارس الذي خرج مهاجراً زاهداً في دنياه مخلفاً وراءه كل ما يربطه بها من زوجة وأولاد فينطبق عليه قوله تعالى: ﴿وَمَن يُهَاجِرْ فِي سَبِيلِ اللَّهِ يَجِدْ فِي الْأَرْضِ مُرَاغَمًا كَثِيرًا وَسَعَةً وَمَن يَخْرُجْ مِن بَيْتِهِ مُهَاجِرًا إِلَى اللَّهِ وَرَسُولِهِ ثُمَّ يُدْرِكْهُ الْمَوْتُ فَقَدْ وَقَعَ أَجْرُهُ عَلَى اللَّهِ وَكَانَ اللَّهُ غَفُورًا رَّحِيمًا ﴿١٠٠﴾﴾(٥)، وبالرغم من أنه يلتقي بسلوان الذي يزيده من الله قرباً ويحذره من فتنة امرأة إلا أنه يقع في غرامها

(١) نفسه ص ٧ .
(٢) نفسه ص ٢٠٣.
(٣) الرواية ص ٣٩ .
(٤) سورة الإنسان ٢٧ .
(٥) سورة النساء ١٠٠.

ويُصدم بها حين ترفض الزواج منه بعد أن كانت قد أغرته.

ومع ذلك فهؤلاء الأبطال أمثال فارس وسلوان وتوبة يجاهدون أنفسهم بالزهد في الحياة الدنيا، يرجون الخلاص من أوضارها والعودة إلى الله بالإخلاص له والإنابة إليه والعمل لنيل رضاه والأمل في دخول جنة الله الموعودة لعباده الصالحين، جنة وصفها الله لعباده بقوله: «**أعددت لعبادي الصالحين ما لا عين رأت، ولا أذن سمعت، ولا خطر على قلب بشر**»[1]، جنة قال عنها نبيهم ﷺ بأن «**موضع سوط في الجنة خير من الدنيا وما فيها**»[2]، لذلك رأيناهم لا يأسفون علي ما فاتهم من أمور دنياهم ولا يحرصون علي نعيمها ولا يلقون بالاً لمسألة الخلود فيها بل يحلمون بما سيؤولون إليه فيها لأن رسول الله صلى الله عليه وسلم وصف من يدخلها بأنه «**ينعم ولا ييؤس، ويخلَد ولا يموت، لا تبلى ثيابهم، ولا يفنى شبابهم**»[3] لهذا فلا عجب أن نرى سلوان يشد على يد صديقه فارس قائلاً: "**ترى أنشم رائحة الجنة يا أُخَيَّ؟ ترى أنشمها؟**"[4].

وبهذا تكون روائيتنا مها الفيصل قد قدمت - في رأيي - نموذجاً للرواية الإسلامية جديد في شكله وأصيل في مضمونه، إذ حطمت أعمدة الشكل التقليدي الموروث في أدبنا عن الرواية الغربية، واصطنعت لنفسها شكلاً فنياً مستوحى من أساليب السرد الحكائي في تراثنا العربي، وقدمت من خلال ذلك رؤيةً خاصةً لمكابدة الإنسان المسلم في رحلة الحياة وهو يحاول السمو بروحه فوق غريزة التراب التي تشده إلى الأرض، وذلك في إطار التصور الإسلامي للإنسان والكون والحياة.

ومن هنا أعد هذا العمل الفني غرساً جديداً في تربة الأدب الإسلامي من حيث نوعية الطرح الفني وخصوصية الرؤية، وهو طرح تميز بالجرأة في الإبداع، ورؤية غاية في الالتزام برسالة الأديب المسلم في الحياة.

---

(١) رواه البخاري ومسلم.

(٢) رواه البخاري .

(٣) رواه الترمذي .

(٤) الرواية ص ١٤٨.

الحب والإيمان في مرآة التصوير الرومانسي
عند محمد هاشم رشيد(*)

يا ربِّ، يا ربِّ حسبي
إنـــي ببابـــك واقــــفٌ
وإنني رغم حبـــــي
ما زلت يا ربِّ ، خائف

يعد محمد هاشم رشيد واحداً من أهم رواد التجديد في الشعر العربي السعودي الحديث، ومن اعلام الرومانسية المبكرين على مستوى الوطن العربي، وقد نحا النقاد في دراسة شعره مناح شتى، ولكن مهما كثر الحديث عن اتجاهات شعره وتعددت مناهج الدراساتُ عنه فإن هناك قاسماً مشتركاً تلتقي عنده كل هذه الاتجاهات الشعرية وتنحدر من ينبوعه كل دواوينه، هذا القاسم المشترك هو الحب والإيمان.

فالحب والإيمان في شعر محمد هاشم رشيد لا ينفصلان إلا إذا تم فصل الروح عن الجسد، وبالتالي يكون الموت هو النهاية الحتمية لهذا الانفصال. فإذا كان الحب بمثابة الجسد فإن الإيمان روح هذا الجسد ولا حياة للحب عند شاعرنا بدون الإيمان لأن الإيمان روحه التي يعيش بها،وهذه الروح هي التي تمكن هذا

(*) محمد هاشم رشيد (١٣٤٩-١٤٢٣هـ) ولد بالمدينة المنورة، وتلقى بها تعليمه الأولي حتى تخرج من القسم العالي بمدرسة العلوم الشرعية ثم سافر للقاهرة ليحصل على دبلوم كلية الصحافة. تقلب في عدة وظائف حكومية وصحفية حتى أصبح رئيسا للنادي الأدبي بالمدينة المنورة سنة ١٤٠٢هـ وحتى وفاته .

شارك بشاعريته وشخصيته الأدبية بفاعلية في الحياة الثقافية داخل وطنه وخارجه حيث أسس أسرة الوادي المبارك بالمدينة المنورة سنة ١٣٧٠هـ، وحصل على عدة أوسمة وجوائز منها الوسام الثقافي التونسي ١٣٩٣هـ، وميدالية جامعة الملك عبدالعزيز بجدة الفضية سنة ١٣٩٤هـ، وميدالية المتنبي للشعر من العراق سنة ١٣٩٩هـ .

له أكثر من عشرة دواوين شعرية (وراء السراب) ١٣٧٣هـ، (على دروب الشمس) ١٣٩٧هـ، (في ظلال السماء) ١٣٩٨هـ، (على ضفاف العقيق) ١٣٩٩هـ، (الجناحان الخافقان) ١٤٠٠هـ، (على اطلال ارم) ١٤٠٤هـ.

وله دواوين أخرى مخطوطة منها (الفجر الملتهب)، (ليالي العقيق)، (تسابيح وتباريح).

الحب من التحليق والسمو والتجرد وتجاوز حدود المكان والزمان معاً.

ونستطيع أن نقول: إن المعادلة الشعرية عند محمد هاشم رشيد هي الحب + الإيمان = كل الأغراض الشعرية في دواوينه، إذ لا نستطيع أن نفصل قضاياها الشعرية عن أحد هذين المنبعين بأوسع معانيهما.

فالحب جعل الشاعر رومانسياً من الطراز الأول، لكن عنصر الإيمان في معادلته الشعرية صنع في شعره الرومانسي تميزاً جعله يقف بعيداً عن سرب الرومانسية الغربية ومن سار على دربها، فوقف متفرداً برومانسيته التي سيطرت روحها على معظم قصائد دواوينه بما فيها القصائد ذات الأغراض الواقعية!

وإذا كانت الرومانسية الغربية هي الغلو في الخيال والحزن وسيطرة روح اليأس والإحباط والتشاؤم، حيث يعيب الواقعيون على الشاعر الرومانسي هروبه من مواجهة الواقع إلى الخيال والطبيعة وانفصاله عن حياة مجتمعه وقضاياه فعلينا أن نسأل هنا : ما نصيب محمد هاشم رشيد من ذلك كله؟

وما أثره عليه ؟

وأين يكمن تميزه عنه؟

وأين يكمن تفرده في رومانسيته؟

وما علاقة ذلك كله بمعادلة الحب والإيمان في شعره؟

تجربة السمو بالحب:

يلتقي محمد هاشم رشيد مع الرومانسيين في كل مكان وزمان في الحلم والخيال، واستلهام الطبيعة والجمال، والعيش مع الذكريات الجميلة، وذرف الدموع في محرابها، فنشعر في ألحان قصائده بنبرة حزن دفين تشي به موسيقى قصائده بعمق، فها هو ذا يقول في قصيدة (وحيد):

ها أنا يا قلب وحدي — هائم أندب حبّي
قد تناءيت بعيدا — عن أخلائي وصحبي
فتمهل أيها القلب.. ودعني — أتعلل وأسرّي.. بعض حزني[1]

---

(١) محمد هاشم رشيد ، الأعمال الشعرية الكاملة ، ديوان وراء السراب ، نادي المدينة المنورة الأدبي، ١٤١١هـ (١٩٩١م) ، ص٨٧ .

وفي حين ينصاع الرومانسيون لليأس فيتجاهلون الحقيقة ويهربون من الواقع ويتخذون من اللجوء إلى الطبيعة والبكاء على الأطلال ملاذاً أخيراً تتحطم عنده طموحاتهم وتدفن فيه أحلامهم الوردية الجميلة، فإن شاعرنا - وهذا ما يميزه عن غيره - لا يكتفي بذرف الدموع والبكاء على أطلال الحبيبة، ولا يستسلم للحزن الذي يقود إلى اليأس، بل يتطلع دائماً إلى الأمل، على نحو ما نجد في قصيدة (حينما نلتقي):

غدا، يا فؤادي نلاقي الحبيب فكفكف دموعك، ولا تيأسِ
غدا، نلتقي في ظلال الشجر يحف بنا موكب النرجسِ
وتدنو إلينا عذارى الزهر ونحن سكارى بلا أكؤسَ
نغني لحون الهوى والمنى وننهل من نبعه الأقدسِ[1]

وإذا كان الشعر عند غيره من الرومانسيين وسيلة للتعبير عن تلك المعاني، فإن الشعر عند محمد هاشم رشيد كان الواحة الخضراء الوارفة الظلال التي تستريح بها روحه بعد أن هدها إعياء البحث وراء السراب.

إذ يقول في آخر سطور مقدمة ديوانه الأول "وراء السراب": «**وتلفت إلى ما بقي من حطام قلبه، ثم أخذ ينسج من ذلك الحطام.. هذه القصائد التي صور بها ماضي ذلك القلب وحاضره.. ويرسم بالريشة الدامية أيامه الأولى حين كان يوشحه الشوق إلى المجهول.. وتهيم روحه الظامئة وراء السراب**».

فتأمله يعبر في قصيدة (**أصداء العقيق**) عن ارتياحه وشعوره بالجمال في هذه اللوحة الرومانسية:

أنا في الطريق
أمشي.. على خطو القمر
والأفق.. ينبض.. بالصور
والليل.. يهمس.. بالذكر[2]

وقد استوقفني طويلاً ذكره للروح الظامئة الهائمة في السطر الأخير من مقدمته لأنني وجدت الحديث عن "**الروح**" والروح وحدها - وليس الجسد -

---

(١) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٧٣ .
(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٢٧٤ .

هي المفتاح الحقيقي للولوج إلى عالم محمد هاشم رشيد الرومانسي، وهو عالم روحاني ساحر جميل احتوى معظم شعره إن لم يكن كله.

وتأمله يرسم لوحة الشوق الظامئة في قصيدة **تحت الظلال**:

كل شيء يا حبيبي هاهنا.. حتى الجبال
والشذى والروح والزهر وذرات الرمال
شاقها سحر محياك وأغراها.. الدلال
فتمنت لحظة.. تسعد.. فيها بالوصال
يا حبيبي إنها مثلي ظمأى . . فتعال
يزدهي الواقع والحلم.. بشطآن الخيال[1]

ثم إننا لا نجد في صوره الشعرية تصويراً للمحسوس إلاّ فيما ندر، ومن هذه القصائد النادرة التي يظهر فيها التصوير الحسي لمفاتن جسد المرأة قصيدة «**في طريق**» وهي قصيدة قصصية حيث يصور مصادفته امرأةً في الطريق:

جللتها عباءة .. جسَّدتها حلماً رائعا يفيض جمالا

فتخيل الشاعر جمال ذلك الجسد الذي تخفيه العباءة ، ولكن وصفه الحسي للصدر والخصر والعطفين لم يزد عن ثلاثة أبيات في قصيدة زادت أبياتها عن الخمسين!

إذ إنه بعد الأبيات الحسية الثلاثة يسرح بخياله في حلم رائع يفيض جمالاً ويبتعد عن جسد المرأة .. ولكنه عندما يرى نفسه لا يزال يدور في فلك جسدها يعود لرشده ويفيق من ذلك الحلم:

لم يكد يستفيق من بغتة الحلم وهمس اللحون في شفتيه
لم يكد يستفيق حتى انجلى الشك ولاح المصير في مقلتيه
ورأى الهوة السحيقة. . تفغر فاها .. لكي تضم عليه
وتبدى جمالها ملء عينيه دخان الحريق في جانحيه

ثم ما الذي حدث بعد هذه «الصحوة» ؟ اكتشف أن الخطيئة هي المستحيل .. نعم .. عاد إلى ربه .. تذكر فخشي ثم جثا راكعاً فصلى:

(١) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٤١ .

فرنا والشعاع يغمـر جفنـيه　　شعاع الأصيل .. فوق الخميل
وطيوف الأسى ترفرف حيرى　　كظلال النخيل بـين النخـيل
وجثا راكعـا علـى الأرض لـلـه　　وصلـىّ برعشـةٍ وذهـول
ثم سارت خطاه في لجة الصمت　　بعيداً عن شاطي المُستحيل[1].

وهكذا نجد أنه إذا ما وردت صورة تعبر عن وصف حسي مثل كلمة "ثغر" أو "نهد" فإننا نجدها في معظم الأحوال تحمل تعبيراً مجازياً أكثر منه تعبيراً حسياً.

وهو في كل الأجواء يقدم التصوير الحسي على استحياء وربما لا يوفق - من حيائه وارتباكه - في تقديم الصورة على نحو ما نجده في قصيدة (**من أنت؟**) التي يقول في أحد أبياتها:

والبدر ؟ ما البدر إذا لم يكن　　لألاؤه من صدرك الناهد[2]

وربما من فرط حيائه وارتباكه كان تشبيهه لألاء البدر بالصدر الناهد في نظري غير موفق ولعله سيكون أفضل لو شبّه استدارة البدر باستدارة الصدر الناهد.

ومع ذلك فهذا البيت الأخير والوحيد اليتيم في هذه القصيدة الذي يقدم تصويرا حسياً، وبقية القصيدة عبارة عن تسبيحة روحية ولوحة وجدانية نقية .. تشبه الحبيبة بـ «موجة النور » وتتحدث عن عشق الروح:

يا موجة النور التي رقرقت　　في مهجتي سر المنى والحنين
ولقنت روحي نشيد الغـرام　　فرفرفت كالطير بين الشجـر
في نشوة تحسو عبير المدام　　من مقلة الكرم ، وثغر الزهـر

والذي يحب بروحه لا يتوقف طويلاً عند دائرة "**التصوير الحسي**" الضيقة بل يتجاوزها إلى عالم المشاعر و"**التصوير الروحي**" الرحب الكبير. والمشاعر يحملها القلب وتحلق بأجنحة الروح. وقد وجد محمد هاشم رشيد مستراحاً لقلبه في هذا العالم الروحاني بعد أن خاض تجربة حب في فجر شبابه.. حب ظن أنه سيجد فيه محط آماله وملتقى طموحه.

---

(١) ديوان على ضفاف العقيق ، الأعمال الكاملة ، ص٢٦٤-٢٧٠ .
(٢) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٢٢ .

لكنه اصطدم بعالمه الضيق الذي لم يتسع لأشواق روحه فعاد منه مثخناً بالجراح. إذ ظن الشاعر في فجر شبابه أن ناي روحه لن يعزف لحن الخلود إلا من خلال شفتي ذلك الحب، فانطلق يترنم في قصيدة **(ناي وقيثار)**:

إنني ما زلت نايا . . خالدا مستطار «الروح»، مشبوب التمنيّ
غير أن الناي لا يشدو بلا شفة تسكبُ فيه ما يُغنّي

ويعود مؤكدا هذا المعنى في القصيدة نفسها حين يتحول إلى قيثارة فيقول:

وأنا القيثار لا لحني انطوى أبد الدهر.. ولا صوَّحَ فني
غير أن العود لا يشدو إذا لم يكن بين أحضان المغني(١)

ولما وجد أن ذلك الحب لن يتسع لأشواق روحه وقد عاد منه مثخناً بالجراح، ووجد الأحوال تتغير إذا به يقول:

ذلك الناي الذي ذويت فيه شفتيا
خلَّفتْه جذوةُ الشوق رمادا في يديا
ذلك اللحن الذي أرعش أعماقي مليا
أخفت الدهر صداه .. فسرى همسا خفيا
ونسيت الحبَّ والأنغام والكأس الرويَّا
والرؤى والفن والإلهام واللحن الشجيا(٢)

وهذا ما نجد تفسيره في قوله: «**كانت له مقاييسه الخاصة في الجمال، ومثله العليا في الحياة لذلك لم يجد الصدر الذي يهدئ على خفقاته ثائرة قلبه الجموح، وحرم الثغر الذي يسكب على أنغامه صدى ألحانه وأناشيده**»(٣).

لذلك وضع الشاعر حبه أمام هذا السؤال الكبير في قصيدة **(زورة)**:

أنا الذي عشت في أهلي وفي وطني كأنني هائم في ظُلمة.. البيدِ
فهل ستبلغُ نفسي منك مُنيتها وأعبرُ العمر من عيدٍ إلى عيدِ؟!(٤)

ويكتشف الشاعر أن أمنيته لم تتحقق في ذلك الحب وأن روحه لم تسعد به

---

(١) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٣٦ .
(٢) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٩٠ .
(٣) مقدمة ديوان وراء السراب، الأعمال الكاملة ، ص٨.
(٤) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٣١ .

فيقول مقرراً بواقعية واصفاً حالته: «**ذلك ظمأ يلهب الحواس، ويشقي الروح**»(١).

وشعر أنه كان مخدوعاً في ذلك الحب فأعلن وفاة حبه في قصيدة **(وراء السراب)**:

أسفاً يا قلبي المخدوع كم تطلبُ ريًّا
وترى في الظلمة الدكناء فجرا شاعريا؟
إن ماضي حبنا الزاهي دفناه سويا
فدع الأحلام إني.. عدتُ أحيا واقعيا!!(٢)

وما كان تمسك شاعرنا بذلك الحب إلاّ أنه وجد فيه كما يقول: «**بعض أمانيه الهائمة**»(٣). أي أنه لم يجد فيه كل الأماني التي تتوق إليها روحه الكبيرة المشتاقة.

وتظل «روحه» هائمة لا تستقر متوجسة تخشى ذلك الغد المجهول الذي رسمه في هذه اللوحة الرومانسية حيث يقول في قصيدة **(قبل الوداع)**:

غدا حين نمضي بقلب كئيب — ونسري بروح الشريد الغريب
وفي جنتينا ظلال المغيب — وفي ناظرينا شعاع الحنان
وبين الضلوع الغرام استعر(٤)

ومن يتأمل هذه اللوحة يجدها مكتملة العناصر الرومانسية فالزمان «غدا» والوقت «المغيب» والشخوص «القلب» و«الروح» والجو العام حزين من خلال كلمات «كئيب» «الغريب» «المغيب» التي توحي بلون اللوحة وجوها النفسي مثلما توحي كلمات «ظلال» و «ضرام» و«استعر» بالحركة التي تجسد تلك المشاعر.

لهذا لم يكن ضياع الحب منتهى المطاف لروحه الهائمة الطموح، ولم يدخله اليأس أو يشعر بالظلام ،فقد كان مستبشراً يتحدى بابتسامته قهقهات الرعود، فاسمعه يقول في قصيدة **(حينما نلتقي)**:

---

(١) مقدمة ديوان وراء السراب ، المصدر السابق.
(٢) نفسه ، ص٩١ .
(٣) نفسه .
(٤) نفسه ، ص٥٠ .

وأرنو إلى الكــون مستبشــراً أعانق فجر الأماني السـعيد
وأبسم في غمرات الشجـــون وأسـخر من قهقهات الرعـود
واطوي الحياة وفي خاطـــري رفيف الأغاني، وعطر الورود(١)

التشخيص والتجريد في الصورة الشعرية:

إن الدارس المتتبع لرومانسيات محمد هاشم رشيد بدقة سيجد أنه لم يضع نفسه في قفص حسي إلا فيما ندر، ولم يشر إلى نفسه بالجسد بل جعل من الروح معادلاً موضوعياً لوجوده كله وليس للحب وحده. وغالباً ما يشير إلى نفسه وإلى حبه باعتبارهما روحين لا جسدين. وهاهو ذا في قصيدة "من أنت؟" يسمي محبوبته "موجة النور"، في قصيدته **(من أنت؟)** :

يا "موجة النور" التي رقرقت في مهجتي سر المنى والحنين
ولقنت "روحي" نشيد الغرام
فرفرفت كالطير بين الشجر(٢)

ويشير إلى نفسه بالروح ثلاث مرات في قصيدة «**تحت الظلال**» :

في سناك الحلو طوَّفتُ بآفاق الخيـال
ومضت "روحي" تغني بأساطير الجمال

ويقول أيضاً:

وانتشَتْ روحي، وحلَّقتُ إلى الأفق البعيد
ثِملاً من فرحة النور ومن عطـر الـورود

ثم يقول أيضاً:

لم يكن غير أماني الروح والقلب العميد
أبدعتها قدرة الخالق فـــي ليلـــة عيـد(٣)

وهذا يقودنا إلى ملاحظة تطور موقفه من «التشخيص والتجريد» في صوره الشعرية. ونستطيع رصد ذلك في خلال موقفين، الموقف الأول فيما يخص «ذاته»، فلم يحدث قط أن خرج بتصوير ذاته عن حدود التجريد، فهو دائما في

---

(١) نفسه ، ص٣٣، ٣٤ .
(٢) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٢٢ .
(٣) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٤٠ ، ٤١ .

رومانسياته يشير إلى ذاته بـ «الروح»، ولم يسمح لهذه الروح يوما أن تتقمص «الجسد» خاصة أثناء التعامل مع المحبوبة التي يتم الإشارة إليها بصورة حسية كما سنرى.

ففي قصيدة "**في سناها**" يستبدل القلب بالروح رغم ارتباط الخفقان بالقلب فيقول:

في سناها خفقت "روحي" كما　　يخفقُ البلبلُ بين الزهرات(١)

ونلاحظ في هذا البيت أنه يصر على تجنب الارتباط بالمحسوس فيما يخص ذاته. فكان هذا التجريد الذي تحقق في الصورة التي رسمها بصدر البيت. أما في عجز البيت فبقيت الصورة تشخيصية حسية في "خفقان البلبل بين الزهرات" تتكرر هذه المعادلة نفسها بالترتيب نفسه حيث يكون "التجريد" في الشطر الأول و"التشخيص" في الشطر الثاني. يقول في قصيدة "ولنعد للحب":

وارتمت "روحي " على أحضانه　　وتغنت بالأماني شفتاه(٢)

إنه إصرار محمد هاشم رشيد على أن يكون روحاً فقط لينأى بحواسه وجسده عن صوره الشعرية. فها هو ذا يقول في آخر القصيدة السابقة معللاً سر هواه لمحبوبته:

ودلال ينعش "الروح"، ويوري الصَّبوات
أم تراني كنت أهواك وقلبي في سبات؟(٣)

لهذا جعل شاعرنا الروح تتمتع بكافة خواص "الحواس" حتى إنها لتتذكر، إذ يقول في قصيدة "**الطبيعة الخرساء**":

إذا شدا الطيرُ وغنى النسيمْ　　ثارت "بروحي" ذكريات الغرامْ(٤)

أما في الموقف الثاني فلا يكتفي الشاعر بتجريد ذاته فحسب من التصوير الحسي بل يمتد أيضا إلى المحبوبة. وهكذا تتحول الحبيبة إلى روح، ويتساوى شطرا البيت في معادلته الشعرية عندما تحين حتمية الامتزاج، فيتجنب

(١) نفسه ، ص٢٧ .
(٢) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٤٤ .
(٣) نفسه ، ص ٤٧ .
(٤) نفسه ، ص ٥٧ .

الشاعر "التشخيص" ويتجاوز " اللقاء الحسي" إلى " العناق الروحي"، ويتجنب ذكر جسد الحبيبة، ويعلن هيامه بضيائها يطوي عمره في سبيله، فنجده يقول في قصيدة "**هل تذكرين؟**":

وللهوى نشـوة ضمـت جوانحنـا — وروضة عانقتها اليـوم "روحـانــا"
فقلت: ما أنت في دنياي غير سنا — شمس ، يشع على الآفاق فتّانــا
فكل حسن تبـدى منـك مشرقـة — وفي (ضيائك) أطوي العمر هيمانا(١)

وفي قصيدة "إغضاء" يخاطبها روحاً فيقول:

وها أنا أسكب في مسمعيك
نشيد الغرامْ
ونجوى الهيامْ
فتسري بقلبك، أنغاميهْ
وتأسر روحك الحانيةْ(٢)

ويصل محمد هاشم رشيد إلى ذروة سموه الروحي في قصيدة "**وحيد**" التي يصور فيها لقاء المحبوبة.. لقاء روح بروح.. لقاء تجرد من المحسوس، إذ يقول في قصيدة (**وحيد**):

دنت الأرواح ظمأى — ونأى صدر وجيد(٣)

وهنا نلاحظ المعنى العميق الذي يصوره الطباق بين كلمتي « دنت» و «نأى»، كأنه يريد أن يقول إن ظمأ روحه لا ترويه أحاسيس الجسد لأن أشواق روحه عظيمة لا يطفئها إلاّ عناق روح عظيمة مثلها.

وكان لابد أن تتحول المحبوبة إلى روح مثله لتتساوى المعادلة، فالروح عند شاعرنا تعني الحرية الانطلاق، والحركة التي لا يعيقها ثقل الجسد وقيود المكان. لقد وجد الشاعر عندما كان روحا وحده أنه لا يستطيع عناق حبيبته التي كان يحلم بها، لأن وجودها كان حسيا في الموقف الأول. وعندما تتحول إلى روح مثله في الموقف الثاني فإن روحه المتطهرة تتجاوب معها وتهفو إلى

(١) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٦٦ .
(٢) نفسه ، ص٦٩ .
(٣) نفسه ، ص٧٧ .

عناقها والتحليق بها. فهل كانت روح تلك المحبوبة على مستوى عظمة روحه؟ وهل استطاعت أن تروي ظمأ روحه وأشواقها؟!

إن البحث عن روح عظيمة مثل روحه قد أضناه حتى أجهده وشق عليه وآذاه، فاعتقد أنه يبحث وراء سراب فكان ذلك عنوان ديوانه الأول.

فلسفة الأمل والتفاؤل:

وقد وجد الشاعر ضالته في الإيمان العميق بالله، وجد فيه المستراح والسعادة، ووجد فيه أشواق روحه، ووجد أن حبه أكبر من أن يتوقف عند روح امرأة، كما أنه أكبر من أن ينحصر في مفاتن جسدها. فكان لابد لهذا الوجد الروحي أن يسلمه لألق الإيمان، ولم يكن ذلك متأخراً كما قد يظن البعض بأنه حدث فقط في دواوينه التالية، وإنما نجد هذا جلياً في ديوانه الأول الذي رصدنا النزعة الروحية فيه من خلال الحب والرومانسية، ولعل قصيدة "**إيمان شاعر**" التي ظهرت في أوائل قصائد الديوان تؤكد هذه الحقيقة.. حقيقة أن هيام روحه بالجمال لم يكن سراباً لأنه كان ينشد الحقيقة الخالدة لا الحقيقة الفانية لهذا نجده يقول في قصيدة (**إيمان شاعر**):

عرفتك ياربُّ سرُّ الخلودْ وكُنه الجمال وروح الوجودْ

عرفتك حين طواني الظلام

وعانقني شعلةٌ من غرامْ

وأمسيت في لجَّة مستهام

أحدِّقُ في الكون والكون نامْ

وفي رأيي أن هذا المقطع يلخص ما خرج به الشاعر من تجربة الحب التي عاشها في مقتبل شبابه.

ثم اسمعه يصور الصلة الحميمة بين الحب والإيمان في هذا المقطع إذ يقول مخاطباً ربه:

عرفتك في الحب.. يا ويلتاه

عذاب.. يحببني في الحياة

كأني به ناسك في الصلاة

تجافى النعيـم لأجل الإلــه

ثم نرى أن هذا النسك في محراب الحب المحدود يتحول إلى صلاة في محراب الإيمان اللامحدود عندما يكتشف أن متعة الحب الخالد لا تكون إلا في الصلاة والخشوع والسجود والتسليم الكامل لله.. وان أعظم حب في الوجود هو حب الله.

فكان لا بد لمفردات اللغة الإيمانية أن تفرض نفسها هنا على هذه الصورة التي يرسمها الشاعر، لأن الإيمان عنده كان روحاً كامنة في ذلك الحب، فلما لم تجد هذه الروح في ذلك الحب طموحها وأشواقها حلّقت في ملكوت الله تتأمل "سر الخلود" و "كنه الجمال" و "روح الوجود".

فما كان من شاعرنا بعد هذه التجربة إلاّ أن ينأى بروحه - لا بجسده فحسب - من حب المخلوق إلى حب الخالق، وما أكبره من فارق تلمسه بوضوح!! فدفعه إلى هذه النتيجة حيث راح يخاطب ربه خاشعاً:

عرفتك حيث رأيت الجمــال

فآمنت أنك فـــردُ المثــال

وأنك ربُّ العُــلا والكمــال

وأنك أبدعت مــالا يُنــال

فأغضيت طرفي لقدس الجلال ... وفوق التراب أطلتُ السجود(١)

ثم ماذا حدث بعد هذه القصيدة؟

الحقيقة أن المعاني الإيمانية العميقة التي حملتها هذه القصيدة ظلت تنمو وتكبر حتى آتت أُكلها في دواوينه التالية، فكبر معنى الحب عند الشاعر واتسع حتى أصبح معادلاً للإيمان. ويمكن أن نعتبر قصائد ديوان " في ظلال السماء" تجسيداً لهذه المعاني التي يسمو فيها الحب لمستوى الإيمان. وها هي ذي قصيدته "**الحب الكبير** " تعبر بصدق عن معنى التحول في مفهوم الحب عنده وقد أصبح موازياً تماماً للإيمان:

في كلّ أمسيــة . . وكلّ صبــاح ... وعلى سنا الألق الشفيف الضاحي

حيث الطبيعةُ في مباهج عرسهــاَ ... كُسيت معاطفُهــا . . أرقّ وشـاحِ

(١) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص٢٩ ، ٣٠ .

والكائناتُ . . تطلعتْ أعماقُـــهـــا   لله . . في مغـدى لها . . ومـــراحِ
أرنو.. وفي روحي مشاعرُ غبطـةٍ   ومحبة ٌ. . وتألـق . . وسـمـــاحَ
وأضمُّ في قلبي الوجـودَ بكل مـــا   يحويه . . من شجنٍ ومـــن أفـراحَ
متبتلاً لله . . أخفض جبهتـــــي   شكراً.. وأطوي في حُمِـاه جناحـي(١)

تعبـر هذه القصيدة بحرارة عاطفتها وصدقها عن الحب المتألق بالإيمان، ولعل هذا هو سر تسميتها بـ "**الحب الكبير**" حب الله في كل ما خلق لا في مخلوق واحد كما كان الحال في الحب الصغير، لهذا رأيناه في البيت الأخير من القصيدة يخر ساجداً لله طاوياً في حمى الله جناحه.

وفي قصيدة «**ترنيمة**» يواصل "سجوده لله» ويرى جمال الوجود من خلال هذا الحب العظيم، فنجده في شعوره بهذا الجمال وتعبيره عنه يستغني عن «الناي» و"العود» اللذاين كان يتوسل بهما في سابق حديثه عن الجمال والحب، إذ يقول:

ربــاه . . إنــــــك ربــــــي   وربُّ كـــلّ الوجـــــودِ
بك السماوات . . قامـــــت   وأذعنت . . للســجـودِ
والأرض أضحت . . بسـاطـا   منضرا . . بـالـــــورودِ
فيه الطيـــور . . تغنــــي   بغير "ناي".. و "عـــودِ"(٢)

ويتطور معنى الجمال عنده ويحمل معنًى وطنيا فيرى أن جذوة الحب لن تنطفئ ما دام كل شيء في بلاده لا يزال جميلا، وسيظل جميلا يوحي بالأمل على نحو ما نجد في قصيدة (**في ربيع الحب**):

لا تقولي : ذهب الماضي السعيد
فالطيور..
لم تزل تشدو.. بأفياء الورود
في حبور..
والزهور..
لم تزل في كل حقل.. من بلادي

(١) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٢٤٣ .
(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ص ٢٧٢ .

سكب نور..

وأهازيج "غرام" وورود. (١)

ثم يصل إلى خلاصة تجربته في فهم الجمال، فيرى أن الجمال في النفس، وإذا نبع من الداخل لاتستطيع سنوات العمر الممتدة التأثير على الشعور به.. فقد وصل إلى معنى "الجمال" في قصيدة **(الجمال الأصيل)**:

فالجمال الأصيل.. منبعه النفس

وما في المشيب.. عار.. وصوب

الجمال الأصيل.. طهر.. وإيمان

وحرية.. وقلب رحيب (٢)

فلا عجب إذاً أن نرى تأملات شاعرنا تتوقف أمام كتاب الله، فيرى الطريق أمامه مستنيراً، ويعرف درب الهدى، ويذوق حلاوة الإيمان، فيضرع إلى الله في قصيدته "**المعجزة الخالدة**"، ويتمنى الخير لكل الناس:

فأجر بساحك.. كل روح مشفق وأنر بفضلك.. كل قلب معتم(٣)

وكثيراً ما تتكرر في لغته الشعرية كلمات "النور" و"الضياء" و"الشعاع" و"الألق" كمفردات للأمل والتفاؤل، ورمزاً للحب والإيمان.

وهذا المعنى تفسره لنا قصيدة "**أنا**" التي وضعها في أول ديوان " **وراء السراب**"، فنرى أن وضع هذه القصيدة في افتتاحية الديوان تؤكد المعنى الذي نشير إليه، يقول فيها:

أنا في لجّةِ الحياة شعاعٌ مشرق النُّور رائعُ اللمحاتِ

أنا نبع ترفُّ حول حوافيه وتزهو نواعسُ الزهراتِ

أنا في الكونِ بلبلٌ يتغنى مستهاماً بأعذبِ الصدحاتِ

أنا ساقي الغرامِ أسقي الندامى من كؤوس الخيالِ والصبواتِ

لم أجد شارباً فعدت وحيداً أحتسيها، وعشتُ في سُبُحاتي(٤)

---

(١) نفسه ، ص٢٧٨ .

(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ص ٣٠٤ .

(٣) نفسه ، ص ٣٤٢ .

(٤) ديوان وراء السراب ، الأعمال الكاملة ، ص١٥ .

وأرى أن هذه الأبيات توضح لنا "**فلسفة الأمل والتفاؤل**" في رومانسية محمد هاشم رشيد كما تعطينا في البيت الأخير صورة واضحة "لتفرده" في مفهومه، لذلك لم يجد أحداً يشاركه في بضاعته، فعاد يحتسيها وحيداً لأنها بضاعة "**الروح**"، وما كل البشر يستطيعون السمو إليها والصبر عليها!

ويستغرق في التسبيح بكل كيانه، حين يجلس في المسجد النبوي متأملاً الحمام ،فيراها تسبح مثله فيقول في قصيدة (**حمام الحرم**):

على الرمل.. والفجر يطوي الدجى رفيق الخطى كالشـذا . . كالحلم
جلسـت أسبح في نشــــــــــوة وحولي الوجـود انتشــى وابتسم
وكان الحمام بأســــــــــــــرابه يسبح مثلــي . . بأحلى نغم (١)

ثم يقف بذلة وخشوع سائلاً ربه الرحمة في قصيدة (**تسبيحة**) :

بأشواقي .. وآلامي بحرقة قلبي الدامي
وقفت وشافعي وجدي
على الأعتاب أستجدي
فداك .. ولم أكن وحدي
ففضلك واسع طام يروّي المدنف الظامي
بآهات المحبينـــا وتسبيــح المصلينـــا
وقفت بذلة الخاشـــعْ
وقوف المشفق الضارعْ
فأنت المانح.. المانــعْ(٢)

الرمز والتألق الإيماني:

لا عجب أن يرى محمد هاشم رشيد – في هذه المرحلة من مراحل تطوره – الحب في رموز الإسلام الروحية والتاريخية لتصبح معادلا موضوعيا للإيمان عنده، فيقول في قصيدة (**المئذنة**):

يا إصبعا تومىء .. نحو السماء يامنبرا للحق. . عالـي البنـاءْ

(١) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ص ٣٤٠ .
(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٣٤١ .

يا رمز حب.. شامخ .. باذخ ... مجلجل. . يحمل روح الإباءْ
وجوهر الإيمان في دعوة ... تهتز منها مهج الأتقياءْ
وقفت كالحارس فوق الذرى ... في موقف .. يحمل فيه النداءْ
و(لا إله إلا الله) في ... صداه .. تنساب بكل الجواءْ(١)

ويشعر بالمشاعر نفسها نحو "جبل أحد" ويتفاعل الحب في مرحلة سمو إيماني عميق:

يا جبلا أشعر.. في قربه ... إذا التقينا. . وطواني العبيرْ
بأنني أسكن .. في قلبه ... وعشت في الحلم الكبيرْ
وأنني أترع . . من حبه ... أحس يا (أُحد) بقلبي يطيرْ(٢)

وقد تطور رمز النور والضياء في دواوينه التالية مع تطور مفاهيم الحب والإيمان عنده، فلم يعد النور رمزاً للتفاؤل أو الأمل في لقاء المحبوبة فحسب، بل تحول إلى معنى أعمق وأكبر.. تحول إلى نور يضم الكون كله بحنان.. نور يسري في داخله فيقف أمامه خاشعاً مبتهلاً إلى الله، فلا يجد أعظم ما يعبر عن خشوعه إلاّ الصلاة، وحين يصلي يشعر أن الكون كله يصلي معه، فتزدحم قصيدة "صلاة" بهذه المشاعر الروحانية حتى كادت دموع التّقى تتفجر من كلماتها الخاشعة:

أحسُّ من حولي . . وفي أضلعُي ... على امتداد الأفُق الأوسع
بالنور . . يسري خاشعاً في الدُّجى ... مُبتهلاً . . للخالق المبدعِ
وبالشذا يهفو . . كتسبيحة ... نشوى.. لغير الله لَم تُرفعِ
أحس بالكون يُصليّ . . على ... شطآن بحر. . بالسنا مترعِ
وأنني في قلبه . . نبضةٌ ... تصدحُ بالنجوى. . وبالأدمعِ
سبحان من صلّتْ له أضلُعي ... وكل ما في الكون.. صلّى معيَ(٣)

ثم يجري هذا الإيمان نوراً خالصاً يفيض بالحب على كل البشر مثلما ينتشر الضياء على الكون بلا استثناء، فالذي يحب لا يعرف "الأنانية" قط،

---

(١) نفسه ، ص ٣٤٦ .
(٢) نفسه ، ص ٣٣٣ .
(٣) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٣٤٩ .

والذي يعرف حب الله يحب عباده جميعاً، ويبتهل كما حدث في قصيدة "**أمام البيت**":

من كل فج عميق	وكل أفق سحيق
جئناك يا ربُّ.. فاملأ	أكوابنا . . بالرحيق
فنحن يارب.. ظمأى	ظمأى.. لأفق طليق
لموجة من ضياء	في مهرجان الشروق
لِصيِّب من حنان	يطفي بقايا الحريق
جئناكَ يا رب نشوى	بومضة .. من بريق(١)

وقد يتحول الضوء عنده إلى رمز للانتصار على النفس وعلى العدو، فها هو ذا ينشد مفتخراً في قصيدة "**في بدر**":

أطياف ماضٍ .. تستريح	بظله .. قمم القرون
هي ساحة الشُّهداء في	بدرٍ .. وأول معترك
لمعت به أسيافنا	لتضيء أطباق الحلك
دُنيا من الأمجاد نحنُ	على رُباها نلتقي
لنعيش في القمم المضيئة	في دروب المشرق(٢)

وفي قصيدة "**جبل النور**" يتألق شاعرنا بالإيمان واستشعار القيم الروحية العظيمة التي تكمن في تاريخ هذا الجبل:

جبلَ النور.. ياجبلْ	شبَّ في سفحه الأزلْ
أنت أغرودةُ المنى	أنت أنشودةُ الأملْ
أنت دنيا من الرؤى	ملؤها الحب والجذلْ
عاش قلبي.. بظلها	وتغنَّى . . ولم يزلْ(٣)

وبقصيدته «**في ظلال السماء**» وهي قصيدة تستحق أن نقف عندها وقفةً طويلة، يهتف مبشراً بانسياب النور الذي يفيض في القلب:

بشرَاك يا قلبُ إنا	هنا بظل السماء
رغائبٌ.. من ضياء	تنساب.. عبر الضياءِ

(١) نفسه ، ٢٦٤ .

(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة، ص ٢٦٨ .

(٣) نفسه ، ص ٢٧٠ .

ويعجب الشاعر لحب البشر الذي يتقد ويشتعل لكن سرعان ما يخبو بعد لقاء المحبوب:

عجبت للحب كم عشنا على ظمـأ نهفو إلى رشفةٍ من نبعـه الأزلي

وكم شكونا النوى لليل .. وارتعشـت أحلامنا .. تحت انقاض من الأمل

حتى إذا ماالتقينا .. ضاع في شفتي لحن المنى .. وترانيم الهوى الثمل

ويؤكد المعنى نفسه ببيتٍ آخر في القصيدة نفسها من شدة حرصه على وضوح رسالته بأن نتيجة ذلك النوع من الحب ليس سوى الضياع والتيه :

وحين أبصر من يهوى .. لاح له ومضٌ من السِّر .. لم يبصر سوى التيه

فتاه في عالم .. ضاعت معالمه وضـل في أفـق .. غابـت مرائيـه

ثم يجد الحب الحقيقي في حب الله وفي الحب في الله ، في ساحات البيت العتيق ، وحوله الكعبة المشرفة ، وفي يوم عرفة حيث يحتشد المسلمون في مساواةٍ وتآخ ومحبة ليس لها مثيل، فيقول في القصيدة نفسها:

هي «المحبة» في ساحاتها ائتلفت

معارج بضيـوف الله تزدهـرُ

جاءوا إليه .. كما جاءوا الحياة بلا

مظاهر.. ضل في بيدائها البشرُ

فلا القويُّ هنا .. تغريه سطوته

ولا الضعيف .. لغير الله يأتمرُ

كلاهما اليوم قد صارا سواسيةً

وكلهم يرتجي القربى وينتظـرُ(١)

ويهتف شاعرنا في ذلك الموقف العظيم ويحتشد بكل مشاعر الحب والإيمان والوجد بتلك «النشوة» العظيمة التي تتحقق للمسلم في تلك الرحاب الطاهرة:

هنا «المحبة» باللقيا قد ابتهجت

رحابها .. فانتشى الأحباب وابتهجوا

---

(١) في ظلال السماء، ص ٣٥٢ .

فكيف يهتف قلبي، وهو معتصر
في صدمة. . بلهيب الوجـــد تختلج

ثم ينادي ربه مستغيثاً، ونشعر أنه ينادي بكل طاقة الإيمان والحب في روحه معلناً لربه نيته:

رباه.. ها نحن جئنا.. بعد أن عصفت
بنا السنون.. تزودنا مـــن الأمــــلِ
وكل جارحـــة فينـــا . . مكبـــرة
مأخوذة بجلال الموقـف الجــــللِ
وقد وقفنا بظل البيت فـــي ولـــهٍ
والبيت بيتك .. فاصفح عن ذوي الزللِ

وتتكرر استغاثة الشاعر بربه «رباه ها نحن جئنا» «رباه .. يا خالق الألوان نحن هنا» الأمر الذي يجعلنا نتساءل عما وراء هذا «التكرار» وهذا «التأكيد» على أن أمته حاضرة هنا في هذا «الموقف» العظيم. ثم نعرف السبب الذي يكمن وراء «قلق» الشاعر و«خوفه» من أن لا يُستجاب لأمته، وهو أن هذه الأمة اليوم قد تفرقت إلى أمم شتى، ولم تعد أمة واحدة كما أرادها ربها، ولم تعد تجتمع إلا في «ساحة الحرم» عند أداء فريضة الحج أو العمرة ثم تتفرق ثانية»:

رباه .. يا خالق الألوان نحـن هنـــا
نسعى.. كما سعت الأسلاف من قدمِ
لم تختلف صورة عنهم.. وإن عبثت
بنا السنون.. فعشنا في دجى الظلمِ
ولم نعد أمة.. كالأمس . . واحــــدة
لكننـــا أمـــم تُعـــزى إلـــى أمـــمِ
لم تجتمع قط.. حتى في مبادئها
إلا إذا جمعتها « ساحــة الحـــرمِ »!![1]

(١) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٣٥٠ .

وفي قصيدة "**على ضفاف العقيق**" يرسم الشاعر لوحة رائعة تشع بالنور، وتهتف بالحب وتسمو بالإيمان . فتأمل الصورة الروحانية في هذا البيت حيث ترى "ضلوع الهوى" تتمتم بالصلاة ، و "أوراق الشجر " تومض بالسجود :

وهوى تتمتم بالصلاة ضلُوعهُ ويلوحُ في الأوراق ومضُ سجود

ثم يبشر بالأمل الذي يفجر قلب الظلام بالنور فيقول في القصيدة نفسها :

وعلمت أني شعلةٌ، مشبوبة خفقت بأغوار الليالي السود

لتفجر الإصباح في قلب الدُّجى وتضم كلَّ محطم مفؤود[1]

ويرى محمد هاشم رشيد أنه أكثر اقتراباً من الله عندما يكون صائماً، لأن الصوم رمز الامتثال الكامل لله كل أوامره ونواهيه ويظفر الصوم منه بعدة قصائد، فهو يحتفي بمقدم رمضان في قصيدة «**موكب الخير**».

وتتوالى قصائد شاعرنا عن «الصوم» ففي قصيدة «**الفرحة الأولى**» يتحدث عن فرحة الإفطار وهي إحدى الفرحتين اللتين ذكرهما الحديث الشريف، فيقول:

تبتل خاشعاً ورنا مشوقاً وناجى ربه، مغدى وممسى

فحيناً يرفع النجوى ابتهالاً وأحياناً يبث الوجد همسا

بأولى الفرحتين لنا ابتهاج زكا أصلاً، وطاب اليوم غرسا[2]

ويتحدث عن نوع «الوحدة» التي يحققها رمضان للمسلمين في قصيدة «**عبرة الصوم**». ويتألم للافتراق والتشتت الذي يعيشه المسلمون اليوم:

ثم عدنا .. قبائلاً .. وشعوبا

وافترقنا .. في كل أفق وناد

عبرة الصوم .. أننا نتلاقى

من جديد .. على طريق الجهاد[3]

ويتوقف طويلا عند حكمة «الصيام» ويرى فيها اجتماع سر العبادات والمعاملات معاً. ففي قصيدة (**أنا صائم**) يروي الشاعر قصة «سلوك» صائم

---

(١) ديوان على ضفاف العقيق، الأعمال الكاملة ، ص٣٦١ .

(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٢٨٨ .

(٣) نفسه ، ص ٣١٤ .

وإلى ما انتهى به صيامه، ويحتشد في المقطع الأول من القصيدة لوصف المشهد الروحي والإيماني للصائم الذي بدت على مظهره «أنوار» العبادات:

أنا صائم ومضى يتمتم في خشـــــوع وابتهـالْ
وعلى أسرَّته المضيئـة بالقداســـة والجـــلالْ
فيض من الأنوار يومض كالصباح على التـــلالْ
كصحيفـة الأبـــرار كالقلب المعلل بالوصـــــالْ

ثم ينتقل الشاعر لتصوير الصائم في مشهد «المعاملات» فيصور مظهر المسلم الذي يكف عن الناس لسانه ويده، ويشق طريقه نحو المسجد، وقد تجسد في شخصه وسلوكه عناق حميم بين العبادات والمعاملات، تأمله في هذه اللوحة الرائعة ومشهدها المزدحم بالحركة والمشاعر يقول:

أنا صائم ومضى يتمتم، لم يثُرْ، لم يعتدِ
لم تنتفخ أوداجـه حنقاً، ولـم يتهــــددِ
لكنه عبَرَ الطريق، وسـار نحـو المسجدِ
بسكينة القلــب الوقـور ونشـوة المتعـبدِ

وتنتمي هذه القصيدة إلى جنس القصيدة القصصية التي لا تتكرر كثيراً في شعره، وتنتهي مسيرة الصائم في القصيدة إلى أن يرى صندوقاً لجمع المساعدات والصدقات لشعب الجزائر المجاهد ضد الاستعمار آنذاك، فلا يقتصر الصائم على مد يد العون بماله فحسب، بل يقرر السفر إلى الجزائر، وتقديم روحه فداء لذلك الوطن المسلم بتلبية نداء الجهاد:

ومضى مع الثوار يدلج في الروابـــي والبطـاحْ
والتمتمات البيض في شفتيه في لون الجـــــراحْ
فعرفت أسباب الصيام وكنه «حي على الفـلاحْ»(١)

وهكذا يرسم لنا محمد هاشم رشيد صورة رائعة لعبادة المسلم التي يصدقها سلوكه، فنرى الإيمان يتحول إلى يقين، والعبادة إلى عمل.

ورغم كل ذلك فإنه لا يطمئن، ويشعر بالتقصير في حق ربه فتنتابه خشية المؤمن وخوفه، فيهرع إلى ربه مناجياً في قصيدة **(يا رب)**:

(١) ديوان بقايا عبير ورماد، الأعمال الكاملة ، ص ٦٧ ، ٦٩ .

يا ربٌ، يا ربٌ حسبي إنـــي ببابــك واقـــفٌ
وإنني رغم حبـــــي ما زلت يا ربٌ ، خائفٌ[1]

وهنا نخلص إلى أن الرومانسية في شعر محمد هاشم رشيد كانت اللوحة التي صور بألوانها الرائعة ومناظرها البديعة معانقة الحب للإيمان.

وعلى دروب الرومانسية وفي عوالم الجمال تطور شعر محمد هاشم رشيد فنياً وفكرياً. فرأينا كيف تطورت فكرة الحب عنده لارتباطها منذ البداية بإيمان راسخ وروحانية عميقة، الأمر الذي انعكس فنياً على أدواته، فمالت صوره الشعرية إلى التجريد أكثر منها إلى التشخيص. وكان طبيعياً أن تبرز فكرة "النور" معادلاً روحياً في شعره - إذا صح التعبير - لقيمتي الحب والإيمان بكافة مراحلهما في عالمه الشعري، وأن تصبح الرومانسية سجادة رائعة صلى عليها محمد هاشم رشيد، وبنى تحت قبابها الخضراء عالمه الشعري، وحلق تحت سمائها فحملته روحه المتطهرة إلى عوالم لم يستطع أحد من معاصريه الوصول إليها بمثل شفافيته وإيمانه وحبه ، وهي الحقيقة التي يشهد له بها نتاجه الشعري المتميز، وهذا ليس بغريب على شاعر ولد ونشأ وترعرع ومات في المدينة المنورة ، حيث المسجد النبوي الشريف وضريح رسول الله ﷺ وخلفائه وصحابته ، وعاش في تلك الأجواء التي تعبق بروائح المجد والقداسة والطهر والحب والإيمان لأعظم بشر ساروا على وجه الأرض ، عاش محمد هاشم رشيد يهتدي بهديهم ويقتفي سيرتهم ويستوحي آثارهم ، فقد جسدوا بالنسبة له وبالنسبة لكل مسلم القدوة في الحب الذي لا تخبو جذوته والإيمان الراسخ كالجبال.

---

(٢) ديوان في ظلال السماء ، الأعمال الكاملة ، ٢٨٤ .

قصة يوسف ورموزها في شعر عبده بدوي(❖)

فلقد أصبحنا من طول القهر النازل.
سيقاناً دون ســـــنابل
وبذورا في وادٍ قاحل

عبده بدوي

الشعر يعمق التجربة الإنسانية، فالتجربة الشعرية الصادقة تخرج من دائرة الخصوصية، وتهرب من الالتزام بظروف محدودة وأمكنة معينة، ذلك لأن الشاعر أو الفنان يقف دائماً على مقربة من قلب عصره، يسمع دقاته وأنينه، ولهذا فهو غالباً ما يكون البشير أو النذير، فيتحدث عن «البكاء» قبل أن تسيل «الدموع»، ويتحدث عن «الموت» لأنه أول من يحس بحالة «الاحتضار»، والفن والأدب تحدثا عن قيام حضارات وسقوط حضارات قبل أن يتحدث عن ذلك العلم.

(❖) الأديب الشاعر الناقد عبده بدوي (١٩٢٧-٢٠٠٥م) شارك في تأسيس عدد من المجلات في مصر مثل (الرسالة الجديدة) و(نهضة أفريقيا)، من قادة حركة التجديد في الشعر الحديث:
حصل على عدة جوائز معظمها يتصل بإبداعه الشعري أهمها جائزة الدولة في الشعر ووسام العلوم والفنون من الطبقة الأولى سنة ١٩٧٧م، وجائزة البحث العلمي لأعضاء هيئة التدريس من جامعة عين شمس، والجائزة الأولى في «مهرجان داكار» عن التأليف الإذاعي، وجائزة أفضل ديوان شعر من مؤسسة يماني الثقافية عن ديوانه «دقات فوق الليل» كما أنشأ مجلة الشعر المصرية عام ١٩٧٧م وظل رئيساً للتحرير لمدة ١٢ عاماً. =
وقد أصدر عبده بدوي خمسة عشر ديواناً شعرياً «شعبي المنتصر» ١٩٥٨، «باقة نور» ١٩٦٠، «الحب والموت» ١٩٦٠، والأرض العالية» ١٩٦٥، «لا مكان للقمر» ١٩٦٦، «كلمات غضبي» ١٩٦٦، «محمد صلى الله عليه وسلم» ١٩٧٥، «السيف والوردة» ١٩٧٥، «دقات فوق الليل» ١٩٧٨، «ثم يخضر الشجر» ١٩٩٤، «الجرح الأخير» ١٩٩٥، «هجرة شاعر» ١٩٩٧م «الغربة والاغتراب والشعر» ١٩٩٩، «حبيبتي الكويت» ٢٠٠٠، «يجيء الختام» ٢٠٠١م.
واهتم عبده بدوي بالأدب الإسلامي وبالحضارة الإسلامية وعطاءاتها المتعددة للأمم والشعوب التي اعتنقت الإسلام، الاهتمام بأثر الإسلام في القارة الإفريقية، وذلك في وقت مبكر لم تكن فيه القارة السوداء موضع تسليط أضواء، بدأ اهتمامه الأفريقي بالسفر إلى السودان سنة ١٩٥٥م، وحصوله على الماجستير من جامعة الخرطوم سنة ١٩٦١م في موضوع «الشعر الحديث في السودان»، ثم واصل موضوعه في الاهتمام الإفريقي فحصل على=

وهذا ينطبق على شاعرنا الكبير د. عبده بدوي (١٩٢٧-٢٠٠٥م) - رحمه الله - الذي يتميز شعره بالتعبير الصادق عن واقع الإنسان المعاصر والإنسان العربي والمسلم على وجه الخصوص ويمس بأمانة الجانب المأساوي فيه. وقد يبدو عبده بدوي للوهلة الأولى متشائماً من الأوصاف التي ينعت بها الإنسان والعصر، لكن قراءة متأنية لشعره تفتح أمامنا أبواباً للأمل، وتظهر لنا رؤية الشاعر للإنسان والحياة. وعبده بدوي لا يسلمنا مفاتيحه من أول قراءة، فشعره من ذلك النوع الذي كلما عاودت قراءته ازددت اكتشافاً له ومعرفة برموزه وإيحاءاته. وهذا أهم جانب من جوانب الأصالة فيه، فالشعر عنده تلميح لا تصريح، ومن خلال الرمز يتراءى الشاعر في التعبير بحرية عن هموم عصره، إن شاعرنا الكبير عبده بدوي يمثل ظاهرة متميزة بين أبناء جيله حين آثر أن يسلك الطريق الصعب، ولم يجعل من شعره صحيفة يومية تسجل الحوادث، ولا تاريخاً خاصاً يهتم بقدح هذا أو مدح ذاك فهو عندما ينطلق من خصوصية إسلامية فإنه لا يفقد بعده الإنساني العام بل يؤكده بتوجيه الرمز وطريقة التصوير، ولعل قصة يوسف عليه السلام القرآنية وأثرها في شعر شاعرنا الراحل عبده بدوي - رحمه الله - تعد نموذجاً لتقديم هذا النوع من الخصوصية في بعدها الإنساني العام.

سار توظيف الشاعر عبده بدوي لقصة «يوسف» في أسلوبين يمكن أن نطلق عليهما التوظيف الكلي والتوظيف الجزئي.

= الدكتوراه من جامعة القاهرة سنة ١٩٦٩م بدراسة «الشعراء السود وخصائصهم الشعرية» ثم أتبع هذين الكتابين الكبيرين بكتابه القيم «السود والحضارة العربية» وتعد هذه المؤلفات في طليعة مؤلفات عبده بدوي ومن أهم الدراسات في الأدب الإفريقي.

وقد عمقت تجربته الأكاديمية حسه النقدي من الناحية التطبيقية فأصدر عدة كتب في دراسات النص الشعري منذ صدر الإسلام إلى العصر الحديث، واهتم بدراسته الشعر وأعلامه ونقاده فأصدر «قضايا حول الشعر» في جزأين «نظرات في الشعر الحديث»، و«نظرات في الشعر العربي» «العقاد وقضية الشعر» «طه حسين وقضية الشعر» «شعر إسماعيل صبري». وفي خدمة اللغة العربية أصدر «في الأدب واللغة» «أهمية تعلم اللغة العربية»، «في آفاق العربية»، واهتم عبده بدوي بدراسة رواد التجديد عبر عصور الشعر العربي ابتداء بكتابية «أبو تمام وقضية التجديد» و«علي أحمد باكثير شاعراً غنائياً» وانتهاء بكتاب «التقاء الشعر بالعمارة» الذي صدر في سلسلة كتاب الهلال سنة ١٩٩٧م.

الوظيف الجزئي:

التوظيف الجزئي نجده في العديد من قصائد الشاعر في صور رمزية أوظاهرة أحيانا. ويتم التوظيف من خلال استخدامه مفردات اللغة القرآنية الخاصة بسورة يوسف أو في كلمات مثل «الجب»، «السنابل السبع» و«العجاف»، و«الذئب»، «البئر»، «الخمرة»، «الإخوة». وأسماء مثل «عزيز»، «يعقوب»، «الأخوة»، «النساء». ولما كانت هذه الكلمات تحمل من الدلالة والايحاء الكثير بحيث تعطي المعنى الرمزي في القصيدة أبعاداً جديدة عميقة، فإن الشاعر يسقط كلمة من هذه الكلمات - بتلقائية - وذلك في بيت أو في شطر ليستثير ذهن القارىء في خلق الصلات بين موضوع القصيدة، وبين صدى الكلمة الموحية التي تنتمي إلى قاموس القصص القرآني، فيكون هناك نوع من الاستدعاء وتوارد المعاني. فما إن تذكر كلمة «الجب» في إحدى قصائده حتى نتمثل أمامنا صورة الإخوة وغدرهم بأخيهم. ومن هذا المنفذ القرآني يدخل بنا الشاعر إلى صوره الشعرية وإسقاطاته المعاصرة.

ففي قصيدة «**السود في البصرة**»، التي لا تختلف كثيراً في إيحاءاتها عن قصيدة «**الشاعر والعالم**» حيث تحتشد أجواء الظلم والقهر والخيانة:

قلنا: فلنترك ما قد قيل: بأن الناس جميعاً إخوة.
ولنحرسْ عُهْرَ الناسِ بليلات القسوة.
لن يحزننا أن الزوجةَ.
قسمت - عَدْلاً - تنهيدتها بين الزوج المسكين وبين العاشق.
لن يقتلنا هذا الوَرْدُ المتدلى منا في السفح.
فالآنيةُ الحمراءُ - على الأعناق - الجرح!
لن يزعجنا أن الشمس.
تشكو في كل صباح أعراضَ الطَمْث.
في هذا العصر البخْس!
.. لن يبكينا أنّ السادة.
إمّا ديّوثٌ، أو مجنون، أو قاتل.

فلقد أصبحنا من طول القهر النازل.
سيقاناً دون سنابل
ويذورا في وادٍ قاحل(١).

تستمد هذه القصيدة الثراء والخصوبة من اضطهاد الحجاج بن يوسف لهؤلاء المقهورين، وتتخذ من هذا الحدث التاريخي خلفية تلقى ظلا - على رقعة واسعة من صور الاضطهاد **«فلقد أصحبنا من طول القهر النازل سيقانا دون «سنابل».**

وهنا لا نجد أنفسنا بحاجة للسؤال عن عدد «السنابل» ان كن سبعا أو أقل، وإن كن خضرا أوعجافا، فالايحاء النفسي الذي تحمله «الصورة» هو الذي يحدد «اللون»، ويحدد «الكم» فالقهر النازل يقودنا إلى سنابل عجاف يابسات، وبالتالي فهولم ينزل الا على أعداد «لاتحصى» ولعل كلمة «النازل» بكل ماتحمل من ايحاء بالثقل تعبر عن «القسوة» التي بترت فيها السنابل من سيقانها. ولاشك أن هذه السنابل كن خضرا والا لما نزل القهر بهن.

قد يتحدث شاعرنا عبده بدوى عن «الظلم»، وعن «الظلام» المخيم، فلا يملك إلا أن ينادى «يوسف» - دون أن يذكر اسمه.. حين يرمز اليه بما يدل عليه، فيناديه بأهم ميزة تفرد بها «يوسف» وهي جمال «الظاهر» ونقاء «الباطن» فهو ذو الوجه المنير المشرق الجميل، والسريرة الطاهرة الصادقة. وهذه صفات يفتقدها عصرنا الذي شوهت وجهه «الحروب» و«القنابل الانشطارية» فقبح ظاهره، ثم قبح باطنه حين سكن فيه الحقد والكراهية والتفرقة العنصرية. وعلى هذا فان الشاعر في قصيدة **«سوف أبقى»** اكتفى بأن يناديه «**ياصاحب الوجه**» بما تحمله كلمة «الوجه» من إيحاء بالغ لان «الصورة الرمزية تستكمل في بيتين حين يقابل الشاعر «الوجه» بعدد من الشواهد مثل «الإخوة» و«الأب» و«الأبواب المحكمة» و«السبع العجاف».

«يا صاحب الوجه فيه إخوتي وأبى
وفيه كلُّ الذي في النور من حسن

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ديوان السيف والوردة، ص ٧٣٤ .

فتحت بابك والأبـــواب محكمةً

من بعد سبع عجاف عشن يأكلني»(١)

ولما كان الشاعر قد كشف عن «**هوية**» الوجه بشواهد تدل عليه فان كلمة «النور» توحى بصفات هذا الوجه، وقد حدد الشاعر بان «الوجه» يحمل «محاسن النور» أو «نور» النور أما «ناره» فيوسف برىء منها. فتحديد صفات الوجه « **بكل ما في النور من حسن**» تعبر عن نقاء الظاهر والباطن عند «يوسف». وبهذا يكون الشاعر قد دلل على يوسف بصور «معنوية» وصور «محسوسة». أما موقع هذه الصورة فهو يقع في زاوية جزئية من إطار القصيدة، ولكنه يلقى ضوءا كشافاً على أنحاء القصيدة، فنرى أنه ينادى «يوسف» ليصفح عن «الإخوة» ويعانق «الأب»، ويلقى بنوره في عصر تطغى فيه «النار» على «النور» ثم نحس أن الشاعر يُذكِّر بيوسف الذي فتح «خزائن» العزيز «للإخوة» في وقت أغلقت فيه جميع «الخزائن»، وجفت كل «السنابل»، وعم «القحط». وعلى الرغم من موقفهم العدائي منه أجزل العطاء. ومن هنا نرى دواعي استدعاء الشاعر ليوسف، ومناداته له. لينقذ هذا «العصر» من القبح والظلم والزيف والأنانية والحقد.

وفي قصيدة «**اسم جاري**» يرسم عبده بدوي صورا «متحركة» للرعب الذي يعيش فيه الإنسان، لأن الحياة المعاصرة حوله قد تحولت إلى «**وجه مملوء بالأعين**»، وإن «القيم» الإنسانية النبيلة قد «ماتت»، ولم يعد في هذا العالم الا «**الشاعر**» ولعله الوحيد الذي يمتلك شفافية «الانبياء» عندما يحس بأنه قد «**نقي الدنيا في نفسه**» فيحاول أن يخرج بهذا «النقاء» إلى الناس في صور من «الشعر»، ومن «الصدق». وهنا يلجأ عبده بدوي إلى توظيف جزئية من قصة «يوسف» ليعمق المعنى، ويعطيه أبعاده الإيحائية فيحل الشاعر محل يوسف ليوحى بأن «الرسالة» التي حملها يوسف ليضرب للناس أروع الامثلة في «الطهر» و«النقاء» و«الخير» و«التسامح» يجب أن يحملها «الشاعر» اليوم، والشاعر هنا يرمز لرسالة الفنان أو الأديب. ولكن «مأساة» الشاعر في هذا «العصر» أنه يجد من يهوى به في «**جب فاغر**» إن حاول حمل هذه «الرسالة»،

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ديوان السيف والوردة، ص ٦٣١ .

فهنالك «الحجاج» الذي تحول إلى رمز للطغيان والإرهاب في شعر عبده بدوي:

قد حركني هذا المشهد
فهتفت لنفسي: فليخلد
فلأطلق فيه أزماناً تبقى
فلأحشد في جنبيه البرقا
لكني لما أن أشرعت أحاسيس الشاعر
أبصرت عيونا ترمقني، تهوي بي في جب فاغر
.. لكني لما حركت اللونَ الوارف
أبصرتُ الدنيا من حولي مثل الإنسان الخائف
وإذا ألواني ذابلة، وإذا وجه مملوء بالأعين
يتحدث عني في الهاتف!
كانت أمسيّه
لما حركت بها «قطع السكر»
أبصرت كأنّ الدنيا من حولي تتكسر
لما قربتُ فمي
أبصرت دمي
لما أنْ قلتُ لجاري: ما أسمك؟
قال: الحجاج!
لما حاولت المخرج
لم ألقَ سراج(١)

ولعل شاعرنا هنا يريد أن يؤكد – من وضعه لقصة يوسف كخلفية للصورة المعاصرة – بأن على «الشاعر المعاصر» ألا يجزع إن لقي مصير «يوسف» فليس «**الجب الفاغر**» نهاية الرحلة، ولكن «**السيارة**» قادمة، وسيمتلك «الشاعر» يوما «**خزائن الأرض**» المعنوية، وان كان سيلقى المحنة بعد المحنة من «**امرأة العزيز**» وهي صورة «الغواية» في هذا العصر إلا أن الحق لابد أن

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، الجزء الأول، ديوان السيف والوردة، ص ٧١٠ .

«يحصحص». وعلى هذا الإيحاء قام اختيار الشاعر لصورة الجب ليؤكد بأن الشاعر يحمى رسالته هذه بأسلحة معنوية تعيد التوازن إلى هذا العصر الذي تبلدت فيه المشاعر وسيطرت المادة. وكأن سلاح الشاعر الذي يشرعه في وجه هذا العصر هو «وجدانه» بكل ماترتبط به المشاعر من عواطف الحب وقيم الخير والجمال. وهكذا نصل إلى حال السمو الذي تمثله رسالة الشعر والفن، وإلى الانحطاط الذي وصل إليه «**الإخوة المعاصرون**» في مساعيهم لكتم أنفاس رسالة الشاعر بإلقائها في «**جب فاغر**» مادام من الصعب القضاء عليها وقتلها تماما، ﴿**قال قائل منهم لا تقتلوا يوسف وألقوه في غيابة الجب**﴾(١).

التوظيف الجزئي:

في قصيدة «الدمعة الرمادية»(٢) التي يستعير فيها تفسير يوسف لحلم رجلين كانا معه في السجن: ﴿**يا صاحبي السجن أما أحدكم فيسقى ربه خمرا وأما الآخر فيصلب فتأكل الطير من رأسه**﴾(٣)، ولكن شاعرنا لايوظف هذا التفسير بنقله في صورته العادية، ولكن يقدمه لنا كعادته في صورة معكوسة حين يدمج الحلمين في حلم واحد لرجل واحد، هوالشاعر المعاصر الذي لايجرؤ حتى على الحديث عن مأساته:

« ومن سيقول خيرناه

« فيسقى ربه خمرا»

وإما تأكل الطير من رأسه»

وهنا يبدوالخيار الصعب مرتبطا بالخوف، وتبدوحيرة الشاعر المعاصر بين الرفض والقبول... القبول بما يملى عليه «**فيسقى ربه خمرا**»، وأما اذا رفض «**فستأكل الطير من رأسه**» لتلغى الفكر والعقل. ومن هنا نجد أن ارتباط أحداث قصة يوسف بمواقف حادة معاصرة اضافة لمايعطيه من الابعاد والعمق يعطى «اللون المأساوي» في قضية التخيير بين طريقين يقودان إلى اتجاه جبري

---

(١) سورة يوسف ١٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، ديوان الجرح الأخير، ص ٢١٤ .

(٣) سور يوسف ٣٥ .

يسقى فيه الشاعر - في النهاية - الفرعون من خمرة فنه. وهنا يكون شاعرنا قد مزج اللون المأساوي - الذي جمع بين الشكل والمضمون - في عنصر واحد يستحيل فصله، لأن «الثوب» في هذه الحالة يكون قد التصق بالجسد تماما، فلا تحس أنه قد فصل عليه، وانما خُلق معه.

التوظيف الكلي:

والتوظيف الكلي لقصة يوسف عند شاعرنا الكبير عبده بدوي - رحمه الله - يأتي في اطار اتخاذ الشاعر شخصية يوسف مادة فنية بكل أبعادها المادية والمعنوية وذلك من خلال توظيفه للهيكل العام للقصة بما فيها من حدث وشخصيات وقيم. ويعتمد الشاعر على العديد من المواقف التي يعيد صياغتها وتصويرها على ضوء معاصر مثل (جمال يوسف)، و(الرؤيا في السجن)، و(الرأس الذي تأكل منه الطير)، و(غدر الإخوة)، و(أكذوبة الذئب)، (وامرأة العزيز)، و(النساء اللاتي قطعن أيديهن)، و(خزائن مصر)، و(القميص الذي يرتد به البصر). وشاعرنا لا يلتزم التسلسل القرآني في توظيفه لهذه الأحداث، وإنما يرتب الأحداث في بنائه الشعري وفق «منهجه الخاص» الذي يقوم على نوع من المفارقة التي تنطبع في خيال القارىء ووجدانه، وبالتالي تشق طريقها إلى ذهنه. ويجيء التوظيف الكلي هنا على عكس التوظيف الجزئي الذي يعتمد أساسا على مفردات اللغة القرآنية، أما في التوظيف الكلي فإن هذه المفردات تكون ضمن بناء الحدث القصصي القرآني، ولذلك لايمكن اعتبارها رمزاً أكثر من اعتبارها وسيلة إيهام لتلبس الصورة ثوبا قرآنيا أو أن يستعير الشاعر هذه الصورة من أصلها القرآني ليعمق بها الحدث(١). ومن هنا نجد أن الكلمة القرآنية غالبا ماتجىء في جملة شعرية تقود حدثا قصصيا قرآنيا وترسم صورة معاصرة لهذا الحدث.

(١) أشار الناقد الشاعر «بلند الحيدي» إلى شيء من هذا المعنى حين ذكر أن: «المفردة» في قصيدة «الشاعر والعالم» للدكتور بدوي - تلتزم محلها بجهد واع وتلتحم بخلفية الصورة فلا تتحرك الا ضمن الاطار العام حيث تشكل القصيدة كلها واقعا ورمزا يتجاذبان الموضوع في تناغم أخاذ بسحب فيه وببراعة قرننا العشرين عبر مأساة «يوسف» مجلة الآداب اللبنانية - عدد مايو ١٩٦٨م.

معادلة ذكية:

وحين نتأمل قصيدة «**الشاعر والعالم**»(١) – وهي خير ما ينطبق عليه التوظيف الكلي لقصة يوسف – نجد أن عنوانها أكبر مفاتيحها حيث تبدو لنا صورة «يوسف» وصورة الشاعر متطابقتان تماما، بل وتمتزجان في عنصر واحد. فكلمة «العالم» توحي، بالدائرة الواسعة التي تدور في محورها القصيدة، واذا تأملنا هذه الدائرة نجدها من السعة بحيث يتمزق فيها المكان. فلا تبقى إلا السعة الزمانية التي تمتد من عصر يوسف الى عصرنا لتؤكد بأن الإنسان قد حمل في لا شعوره – عبر العصور – تجربة «**غدر الإخوة**»، «**خيانة امرأة العزيز**» وأن هذه التجارب قد تطورت بتطوره. أما تجربة «يوسف» نفسه في صد امرأة العزيز فيبدو أن الإنسان المعاصر لم يستطع أن يتمثلها ويهضمها وبالتالي سقطت من ذاكرته، وسقطت معها كل القيم المعنوية الرفيعة في الحياة.

ولما كان «يوسف» – في زمانه – قد وقف متحديا ظروف عالمه ؟ حين أصر على المحافظة على طهارته فرفض امرأة العزيز، وقبل بالسجن، وآثر الصدق والنقاء الروحي على الكذب والزيف المادي والمعنوي ووقف في مواجهة العالم، فإنه عاش الحيرة نفسها التي عانى منها «يوسف» بين أن يلقى بنفسه في أحضان امرأة العزيز، أو أن يلقى به في السجن. ومع ذلك فالشاعر كفء لمواجهة هذا العالم بدليل أن عبده بدوي وضع الشاعر على قدم المساواة مع العالم، في معادلة شعرية ذكية. فعنوان القصيدة معادلة يكون فيها الشاعر العالم».

وإذا كانت القصيدة تتكون من ست مقطوعات فان شاعرنا قد خصص الجزء الأول منها للتمهيد للأحداث الفعلية حين يرسم لنا صورة للعالم الذي يعيش فيه «الشاعر أو «يوسف المعاصر» الذي لايرضى عن هذا العالم، لأنه لايجد من يبادله حتى الابتسام، وحين ينادى لايجد من يلبي نداءه، فلا يملك الا أن يرتد إلى داخله، ويتوجه إلى قلبه فيناديه ويسأله:

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة المجلد الأول، ديوان دقات فوق الليل، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٥م، ص ٦٧٦ .

يا قلبي ماذا يفعل إنسان شاعر
في هذا العصر الفولاذي الجائر
في القانون المتواري من خلف السيف
في سبع سنابل لم ينضجها الصيف
في صوت الإنسان المكروب المسكين
... في النصف الثاني من هذا القرن العشرين !
هذا الصوت القائل:
« .. إن لم تقتلني أقتلك
هذي الأنثى لي أو لك
هذي اللقمة لي أو لك
... لن يُعطى شيء لاثنين
إلا إن كان السيف الواقع ذا حدين !!»

هنا نصطدم باغتراب الشاعر في زمانه فعلى كثرة مانادى ولم يستحب له، استخدم «يا» النداء في مساءلة قلبه حتى كأن قلبه قد ابتعد عنه. وعلى هذا يكون الحديث عن «الاغتراب» هو المدخل لتوظيف «قصة يوسف» لتدور الاحداث - فيما بعد - في هذا الجو الغريب على عصر يوسف لكنه في صميم عصرنا. فالشاعر لايكتفى بتقديم أحداث القصة القرآنية المألوفة في صور غير مألوفة ولكنه يقدمها ايضا في اطار غير مألوف في عصرها وليس في عصرنا. وهذا يضع يدنا على شكل من أشكال التوظيف عند شاعرنا. فيحلل لنا اسباب الكرب الذي يعيش فيه الإنسان اما بسبب «**القانون المتوارى خلف السيف**» أو بسبب «**سبع سنابل لم ينضجها الصيف**» ثم يؤكد أن هذا من نتاج «**النصف الثاني من هذا القرن العشرين**» ثم يتحدث عن صوت الإنسان المعاصر القائل بالأنانية في كل كلماته وأفعاله حيث تتحول القوة في يده إلى سلاح يغتصب به الأنثى واللقمة كما يغتصب الحياة نفسها ثم يرصد سلوك هذه الحالة حين يتحدث عن العصر المزوّر الضامر - ليصور اغتراب الإنسان في مجتمعه. ثم يجيء اغتراب الإنسان في اسرته حيث ينعدم الحب بين العشاق، وتموت الأشواق:

في هذا العصر المهزول الضامر
لن يعرف إنسان آخر
لن يمشوشب حلمٌ في أهداب العشاق
لن ينخلع القلبان بوقت فراق
لن يصدُق إنسان في ميعاده
لن يذكر زوجٌ في أطراف الباب زمان العودة
فهناك بحارُ الموتِ الشاسعة الممتده
لن ينظر إنسانٌ في عين محدثه...
أو في كلماته فلكل عالمه المُصمت!.
... ومحالٌ أن يتطلع إنسان في ذاته
أو تَغدوالدنيا كرة في أيدي الصبِية
أو في لوحات الرسام الماهر
أو شعر الشاعر !

ولا يكترث الزوج بحياته الأسرية، حيث لن يذكر زوج في أطراف الباب زمان العودة، ثم يصل الإنسان في اغترابه إلى أضيق دائرة حين يصبح «غريبا» عن «ذاته» أوينشغل عنها: «**ومحال أن يتطلع إنسان إلى ذاته**».

وهذا الجو«الاغترابي» الذي وظفت فيه «قصة يوسف» عند شاعرنا يمتد في العديد من قصائده حيث نجده في قصيدة «**في البدء كان العصيان**»(١) التي يوظف فيها قصة «نوح وابنه» القرآنية يتحدث عن غرور الإنسان المعاصر، ويتيه في ظلمات وحدته: «**فوحيدا ثم وحيدا سأظل على القمة**» أو أن يتحدث عن غياب الإنسان في موقف يتطلب حضوره، كما يقول في «**قصيدة الدمعة الرمادية**»: «**ومر الوقت لم يحضر هنا إنسان**» .

وتتضح الرؤية أكثر في «**قصيدة الشاعر والعالم**» حين يفتتح المقطع الثالث منها بسؤال «مأساوي» يتوجه به إلى من يشير إليه بصفات وجهه:

ياذا الوجه المعشوق الباهر
ماذا نفعل ؟

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ديوان دقات فوق الليل، ص ٧٨٢ .

هذا عصرُ السائح
والبيتِ المستأجر
والكتب ذوات الأغلفة الحمراء
والأساد المستأنسة الجوفاء
وبناتٌ يُستدرجن الليلة
من فوق شريط الماء لقاء قروش معطوية
هذا عصر تعطي فيه الشمس رطوبة
هذا عصر العدادات المنصوبة
هذا عصر الوسواس الخناس
... في كل مكان فوق الأرض
في خط الطول وخط العرض !

وهنا نقف على «المفارقة المأساوية» حين نتأمل الصلة الغريبة - ظاهريا - بين الوجه المعشوق الباهر من جهة، وبين السائح والبيت المستأجر.

ولكن المتأمل لايلبث أن يجد مفتاح هذه الصلة ذلك لأن «يوسف» صاحب الوجه الباهر كان معشوقا في عصره ومع ذلك رفض عددا من العاشقات.

أما يوسف عصرنا فقد ساح خلف امرأة العزيز يبحث عنها من بلاد إلى بلاد فإذا وجدها شق طريقه إلى البيت المستأجر فهل هناك غرابة في أن نتوجه إلى يوسف القرآني بالسؤال «ماذا نفعل؟» ثم يدلل الشاعر بصور تؤكد على هذا المعنى كما في قوله:

«وبنات يستدرجن الليلة من فوق شريط الماء لقاء قروش معطوبة»

ويوحى بحالة الإنسان المعاصر من خلال حالة العصر حين يقول:

«هذا عصر تعطى فيه الشمس رطوبه
هذا عصر العدادات المنصوبة...
حتي من فوق شفاه الناس
هذا عصر الوسواس الخناس
في كل مكان فوق الأرض
في خط الطول وخط العرض !».

وهذا كله يدلل على «فساد» الحضارة الحديثة، وبأن الإنسان قد وقع ضحية سيئ أعماله. أما النَّفَس الرطب الذي نحسه في بعض صوره فيؤكد على حالة الهبوط الحضاري الذي نمر به وهو من نتائج هبوط القلب الذي تسبب في موت العواطف الإنسانية. وتحمل هذه الصور شعورا بالحزن في قلب من حجر، ومن هنا كانت حالة «الاغتراب» عند شاعرنا عبده بدوي متجمعة مكثفة في صورة شعرية حين اعتمد على «المفارقة المأساوية» و«التضخيم»(١) بهدف إحداث الصدمة التي توقظ الشعور وتدفع إلى التفكير والعمل، وعلى هذا فان علينا أن ننظر إلى شعر عبده بدوي بأنه يتسع بدائرة الواقع إلى آفاق لم يرها معاصروه، لكن مانؤكده أنه قد نجح في - صوره الشعرية - في «الارهاص» بحالة «الهبوط الحضاري» القادم كالتتار في همجية لاتُبقي ولا تذر، فهو يستثير الهمم حين يصرخ· مناديا يوسف «**ياذا الوجه المعشوق الباهر ماذا نفعل؟**» رغم أنه يقوم على أنقاض مآسي أبطال قصة يوسف وهي مآس تختلف تماما عن مآسيهم في القصة القرآنية. ولذلك فان زعم بعض النقاد بأن جيل عبده بدوي يمثل الميل نحو«السوداوية» في التصور زعم لامحل له من الإعراب !. فالشعر هنا كما يمثله شاعرنا يقوم بمهمة «التوغل» في مأساة الإنسان المعاصر، واغترابه.

ومن هنا سنجد أن «المأساة» تكمن في أسلوب الحياة التي يعيشها الإنسان المعاصر كما في «**قصيدة الشاعر العالم**».

وحين يطرح شاعرنا همومه المعاصرة أمام الوجه المعشوق الباهر ليرسم من خلاله صورة يتخذ من التناقض مدخلا لتحديد ملامح المفارقة التي تقوم عليها الكثير من قصائد الشاعر. فهنا يتقابل «وجه» يوسف المعشوق الباهر مع الوجه المعاصر القبيح الكالح فيحاول الشاعر أن يستمد الضوء من الوجه

---

(١) كان تشيكوف من خلال «التضخيم» يرسم «صورة مستقبلية» استمدها من واقعه تنطبق الآن على عصرنا ووجه الشبه بين عبده بدوي وتشيكوف هو أن تشيكوف عبر عن حالة «اغتراب» الانسان وعن حالة انهيار جسور «التواصل» بين الناس في مسرحه فكان «منهجه الفني» يقوم على «الحركة النفسية» داخل نفوس شخوصه من خلال مواقف تحليلية وهذه هي طبيعة المسرح. أما مجال الشعر فهو «الشعور» وإثارته فكانت مهمة الشاعر عرض المشكلات في صور تبين «حالة نفسية» فتكون صورة رمزية أكثر منها تحليلية.

الباهر، أو يلتمس عنده الحلول لهمومه المعاصرة. وعلى هذا نجده يناديه بحرارة:

يا هذا:
إما أن تضرب في حيثُ يكون القلب
أو أن تتدلى في أعماق الجُب !
إحَذَرْ.. لاتترك أيدي الأخوة حتى لا تُلقى في بئر مفقود القاعْ
أو تذكر في عطف « لاتثريب »
أو تحسب أن أباك سيبكي حتى تبيض العينان من الحزن
أو الرؤيا في السجن العاتي لن تتحقق
فترى رأساً لا يأكل منه الطير
أو كاساً يحسو منه إنسان غير الملِك «الصاهل»
أو ان النسوة في مصر لا يقطعن الأيدي من أجلك
ويقلن بخبثٍ « إن هذا إلا ملك » نلقَى صِدقَةً
من بين الشهقَةِ بعد الشهقة.

وهنا نحس أن شاعرنا يضع يوسف أمام الخيار الصعب حين يواجهه بالحيرة التي يعانيها الإنسان المعاصر، وبخاصة حيرة الشاعر أو الفنان الذي أسقطه هذا العصر في مواقف متميعة. وبالتالي فإن عبده بدوي يدعو يوسف – ومن خلاله الشاعر المعاصر – إلى أن يتخذ موقفا مما يجري فاما أن يكون صادقا مع نفسه وعصره حيث يكون القلب، وأما أن يصمت ويموت «في أعماق الجب» . وهذا يؤكد لنا مدى إصرار شاعرنا على حث الشاعر المعاصر للوقوف بصلابة في وجه «هذا العصر المعزول الضامر» وقفة ملتزمة من خلال تكرار مغزى بعينه.

ولما كنا قد تعرفنا على «منهج» الشاعر في توظيف قصة يوسف وهوتقديم الاحداث في صورة مكثفة معكوسة أي أنه يعيد عجن المادة على أرض معاصرة فتبدو القصة وكأنها تحدث في الحاضر حين يتقمص أبطالها روح «**هذا العصر المهزول الضامر**»، فان «يعقوب» لن يبكى ابنه «يوسف» ولن تبيض عيناه من الحزن، ولكن الذي يتحقق بالفعل في هذا العصر المهزول الضامر هوالجزء

الدموي من رؤيا السجن - :

« أوتحسب أن أباك سيبكى حتى تبيض العينان من الحزن!

أو أن الرؤيا في السجن العاتي لن تتحقق

فترى رأسا لايأكل منها الطير

ونلاحظ أن النفي في قوله « لا يأكل منها الطير» للسخرية لهذا فإن شاعرنا - هنا - قد اختار رؤيا السجين الثاني الذي ستأكل الطير من رأسه دون رؤيا السجين الأول الذي سيسقى ربه خمرا، لان رؤيا السجين الثاني أكثر مأساوية وينعدم فيها حتى الخيار.

واذا كانت النساء في مصر قد قطعن أيديهن هياما بجمال يوسف **﴿وقلن حاش لله ماهذا بشراً إن هذا إلا ملك كريم﴾**(١) فان شاعرنا يقدم لنا هذا الموقف في صورة مفارقة تمس صميم هذا العصر:

« أو أن النسوة في مصر لايقطعن الأيدى من أجلك

ويقلن بخبث « إن هذا الا ملك» نلقى صدقه

من بين الشهقة بعد الشهقة».

فبين النساء المعاصرات من لا ترى في مراودة امرأة العزيز لفتاها عن نفسه وشغفها بحبه أية غرابة، ولن يقلن إنها في ضلال مبين، ولذلك فآثار القطع تكاد تكون «ممحوة» من أيدى هذا النوع من النساء، فهن لم يقطعنها بسكين، ولأن امرأة العزيز لم تكن بحاجة لاستدعائهن، فيوسف المعاصر لم يقل «معاذ الله» ولم يؤثر السجن على مايدعونه إليه، وانما تراه امرأة العزيز المعاصرة يهم بها قبل أن تهم به، لأن «**الدنيا صارت غير الدنيا**» فانعكست كل المفاهيم على مايرسم الشاعر ليوسف خريطته المعاصرة:

فلتذكر - ياذا الوجه المعشوق الباهر -

أن الدنيا صارت غير الدنيا

فعشيقتك المصرية مازالت في الخارج عند طبيب الأنسان

وعزيزُ الدار تمطى لايعنيه شيء الا أن يحلُم

وخزائنك الملأى غصت بالجرذان

(١) سورة يوسف ٣١ .

وقميصك في دمه لن يُبكيَ غير الذئب
أما يعقوب فهو يحث خطاه الليلة
- في معطفه الخالي من كل بشاشة -
كي يشهد في شبق من فوق الشاشة
إحدى قصص الحبِّ !

وهذا الموقف يتوزع في «لقطات» ثلاث مركزة ضاغطة على موطن الداء في الحياة المعاصرة.

فالصورة الأولى: تمثل عشيقة «يوسف» امرأة العزيز المعاصرة - التي لم تعد تخلص حتى لعشيق واحد مادامت قد خانت العزيز، وانما عرفت طريقها الى الآخرين، وعرفت كيف تتأخر عند طبيب الاسنان ذريعة التأخير في مكان آخر. ومن هنا يضع الشاعر يده على المفارقة المأساوية الساخرة التي يعيشها الإنسان المعاصر، حيث سرى التحلل في بعض الرجال والنساء على السواء. فاذا كنا نرى المرأة المخطئة اليوم لاتتراجع، فذلك لانها افتقدت طهارة «يوسف» في عشيقها، وافتقدت سماحة «العزيز» ومحبته في زوجها. فالعزيز المعاصر لم يعد يهمه إن كان قميص زوجه قد «قُدَّ» من «قُبُل» أو من «دُبُر»، وانما كل الذي يهمه أن يحلم وأن يتمطى دون أن يخطر بباله السؤال عن التي تتأخر عند طبيب الاسنان ؟ ! !

أما الصورة الثانية: فتتمثل في «خزائن» العزيز المعاصر التي غصت بالجرذان. وعبده بدوي يقدم هذه الصورة المعكوسة، ليصل إلى عمق المأساة في عصرنا، فنحن نعرف أن خزائن العزيز في عصر يوسف كانت ملأى بالخيرات وكانت الخيرات تمتد إلى خارج حدود البلاد على نحو ما نعرف في «سورة يوسف» التي تحدثنا عن قدوم «الإخوة» إلى مصر التي فتحت لهم خزائنها ومكنتهم من خيراتها - وفي الحقيقة أن يوسف هو الذي فعل ذلك رغم محاولتهم الايقاع به في «جب فاغر».

والصورة الثالثة: يرسم فيها الشاعر «قميص» يوسف الذي لن يبكيه غير الذئب. وهذه الصورة تمس «العصب» المأساوي الذي يقوم عليه منهج شاعرنا الكبير في تشكيل مفارقاته، ذلك لأن القلب الإنساني اليوم قد مات فيه

الشعور من كثرة ماأكلت منه الطيور بحيث إن أبا يوسف، وهو يعقوب المعاصر، لم يعد يبكى ابنه وانما الباكي - هذه المرة - هو الذئب - وهنا نصل إلى صلب التوظيف الشعري - حيث إن المتهم بدم يوسف - كما يروى الإخوة في القصة القرآنية - يحل محل الاب يعقوب الذى فقد بصره حزنا على ابنه. فما أبدع صورة - الذئب الذي يبكي قميص «يوسف» المخضب بالدماء وما أصدق «المتهم» حين يبكى «الضحية». ومن خلال هذا تبرز صورة يعقوب المعاصر ساخرة ومحزنه ومأساوية:

« أما يعقوب فهو يحث خطاه الليلة
- في معطفه الخالي من كل بشاشة
كي يشهد في شبق من فوق الشاشة
إحدى قصص الحب ! »

نسى يعقوب المعاصر، نسى الفرح أيضا لأنه يخطو إلى «السينما» بمعطف خال من كل بشاشة(١). فمنهجه في رسم الشخصيات في قصة يوسف يعتمد على تجسيم التجربة وتكثيفها لتعطى الصورة في النهاية درسا في الشعور، لهذا أسقط على هذه الشخصيات الإحباط الذي يعانيه الإنسان المعاصر، ولما كان يعرف التركيبة النفسية والعاطفية لكل شخصية كان الايقاع «بطيئاً» وحزينا فجاءت الصورة ساخرة ومأساوية على نحو ما نرى في صورة يعقوب. ثم لما كان التوظيف لشخصيات سورة يوسف يخرج على هذه الصورة النفسية التي تعبر عن صوت «الجيل الحائر» والتي تضعه أمام «الخيار الصعب»، فان شاعرنا الكبير د. عبده بدوي يخاطب

(١) دعاني هذا التصوير إلى تذكر شخصية «فيبي» - في مسرحية «المسافر» للكاتب الإنجليزي جون أوزبرن - التي تذهب إلى السينما لتشاهد فيلما لاتعرف اسمه. وفي رأيي أن هذا ليس هو الرابط الوحيد بين هذه المسرحية وبين المنهج الفني عند الشاعر عبده بدوي في قصة يوسف وانما هناك أيضا السمة الاساسية المشتركة وهي أن كليهما يهتم بالملامح العامة للانسان في العصر الحديث لتتضح صورته الوجدانية والنفسية. كان «أوزبرن» يمثل معركة الجبل الغاضب في الخمسينات على المسرح الانجليزي، وعبده بدوي هنا يمثل الجبل الغاضب في الشعر العربي بل ويحدد هذا الغضب في الفترة نفسها التي بدأت في انجلترا حين يتحدث عن «النصف الثاني من القرن العشرين» كما نرى في قصيدة «الشاعر والعالم» التي تعبر عن حيرة هذا الجبل.

يوسف صراحة باسمه يدعوه للعودة إلى الجب فهو خير له من هذا «**الزمان الرخو**» الذي مات فيه قلب الإنسانية وتحول إلى قطعة حجر فما عاد يدق:

يا يوسف
ماعاد يدقُ القلب
فاهبط للجُب !
اهبط للجب

ودعوة يوسف للعودة للجب ليست دعوة يائسة بمقدار ماهي دعوة تدخل ضمن إطار «التخيير» الذي يصدر عن الذات، ولايأتي من خارجها. فعودة يوسف للجب تعنى أن يختار قدره بيده خير له من أن يلقى به في الجب بأيدى الإخوة، فالجب هو العودة للذات على العيش في ذلك الواقع .....، وهو رفض للحلول المتميعة. فإما أن يعيش بكرامة وأما أن يموت، بمعنى إما أن يكون أو لا يكون. وعلى هذا تظل الدعوة للهبوط في الجب دعوة للبقاء والاستمرار في استثارة مشاعر يوسف وتحريضه على التمسك بالقيم والإصرار على الحياة. فالوجه الباهر لايمكن أبدا أن يهبط للظلام.

الصورة الشعرية والموقف:

الصورة الشعرية عند شاعرنا - في إطار توظيفه قصة يوسف القرآنية - غالبا ماتظهر في صور كالجرعات فنجد بعض الصور يطغى فيها الصوت على بقية عناصر الصورة، وخاصة عندما يستخدم « يا» النداء، و«لا» الناهية والبعض الآخر يطغى فيها اللون أوالحركة، وأحيانا تمتزج هذه العناصر معا لتعطى الصورة الشعرية نوعا من الحيوية الدرامية أوتضعها في موقع الاحتدام، لكن كثيرا مايحبذ شاعرنا أن يرسم صورة في حالة شروع. فتبدو كلقطة سينمائية أوقفت فجأة لتدعونا للتأمل. ولعل السر في اختيار شاعرنا لهذا الشكل - الذي يصب فيه صوره الشعرية - أن يرمز به إلى حالة من أخطر حالات هذا العصر الذي لا تكتمل فيه الأفعال، لإنه يوجد دائماً من يجترها تماما، أو يسد عليها طريق الاكتمال. وأمثلة هذا كثيرة في شعره على نحو ما رأينا في قصيدة

(اسم جاري)(١) عندما حاول الشاعر أن يشرع أحاسيسه رأى عيونا تهوى به في «جب فاغر»، وتقطع عليه حالة «الشروع» هذه. وفي قصيدة **(العنوان التائه)**(٢) يتحدث عن «**الهامات المقطوعة**» وعن «**أيام من تاريخ العالم منزوعة**» .

ولما كانت أغلب حالات «الشروع» تتوقف قهراً وقسرا دون المضى إلى تحقيق «الفعل» الكامل، فلا تتحقق الغايات النبيلة في الحياة المعاصرة «**في القانون المتواري من خلف السيف**» تسجل موقفا حركيا في حالة شروع حين يخاطب الشاعر يوسف:

«احذر لا تترك أيدى الإخوة حتى لاتلقى في بئر مفقود القاع أو تذكر في عطف (لا تثريب) ».

واذا ماتأملنا هذه «الصورة» سنجد فيها اجتماع عدة أشياء كالصوت الصارخ في احذر وفي تكرار لا الناهية مرتين التي تسبق فعلين مضارعين وهذا الصوت يأتي في اطار حركة لاهثة. وكل هذا يحمل إيحاء يعمقه الاقتباس القرآني. وقد جاءت صورة الشروع - هذ المرة - لتحقق فعلا إيجابيا. فالشاعر هنا يصرخ محذرا «يوسف» من الانصياع لفعل «الإخوة» وداعيا لقطع «الشروع» الذي هم فيه بشروع آخر مضاد. وهذا يعكس «حالة نفسية». فبمقدار خوفه على يوسف من أيدى الإخوة يخشى أن يقتل الزمن.

لقد بدأوا في القاء «يوسف» في البئر، وفي هذه الحالة نستطيع أن نتصور حالة الاحتدام والتوتر والقلق التي تعبر عنها هذه الصورة. ثم يخلق هذا الموقف شعورا بالخوف وتلاحقا في الانفاس حين نرى البئر التي يهم الإخوة بإلقاء يوسف في جبّ «مفقود القاع» . فندرك أن الشاعر يحدثنا عن «إخوة» غير «أخوة يوسف» وعن «بئر معاصرة» مفقودة القاع غير تلك البئر التي اختارها أخوة يوسف ذات القاع، ليلتقطه بعض السيارة، إذ أن «الإخوة المعاصرين» أشد قسوة من «إخوة يوسف» لأنهم يريدون هذه المرة أن يقضوا عليه نهائيا بالموت. ويمكنني القول بأن هذه الصورة - صورة البئر المفقود القاع

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ديوان دقات فوق الليل، ص ٧١٠ .

(٢) المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ديوان دقات فوق الليل، ص ٦٩٩ .

- تنتمى إلى ماأسميه «بالصورة اللانهائية» التي يلتقى بها دائماً كل متتبع لدواوين الشاعر عبده بدوي، ففي قصيدة « **الثقب**»[1] التي تحمل مغزاها في عنوانها، وتعبر عن «الضيق» في «سعة» الحياة. حين تتحول الدنيا على كبرها إلى مسافة خطوات يقول:

« لو تخطو أقدامى... أتجاوز هذي الدنيا.

أهوى في «جب» ليس له قاع

والحالة التي توحى بها هذه الصورة حالة «خوف» وإحساس «بالضيق»، واعتقد أن صورة البئر المفقود القاع جاءت تحسينا لصورة «جب ليس له قاع» فكلمة «المفقود» أفضل من كلمة «ليس» لأنها أكثر إيقاعا وشاعرية وعمقا. وهذا يدلل على محاولة الشاعر الدائمة على تحسين صوره وأدواته التعبيرية وتطويرها ويؤكد هذا أيضاً أن «**قصيدة الثقب**» تسبق « **الشاعر والعالم**». وفي مجال هذا النوع من الصور نجد صورة «**الأيام المثقوبة**» في قصيدة «**العنوان التائه**». ومثل هذه الصور التي لاتحدها حدود ذات دلالة نفسية توحي بحالة الضياع التي ينحدر نحوها هذا العصر، وتوحى بعمق المأساة التي يعيشها الإنسان المعاصر الذي يفقد يوما بعد يوم قيماً لا أمل له في رجوعها لأنها أما أن تلقى في «**بئر مفقود القاع**» أوتتساقط من سلة «الأيام» المثقوبة وفي هذا كله ربط للرمز الذي تحمله كلمة «الجب» أو «البئر» وما تستثير في الأذهان من محاولة إلقاء يوسف في البئر حيث كان يوسف يمثل قيما نبيلة - أسعد الله بها زمانه - حين خرج من البئر والتقطه السيارة، أما «المأساة» التي يعمقها الشاعر في صورة البئر المفقود القاع فهي تحذر وتؤكد أنه إذا ما سقط يوسف فيها هذه المرة فإنه لن يعود، وهنا يعاودنا أنين صرخة الشاعر الزاعقة: «**احذر لا تترك أيدى الإخوة.. حتى لا تلقى في بئر مفقود القاع**».

وعلى هذا فصور الشاعر عبده بدوي تستثير في تجربته الشعرية الشعور من خلال عرض «موقف» التعبير عن حالة نفسية وذلك في وسائله الفنية وفي استخدامه لوسائل البلاغة الحديثة كالرمز والتلميح والايحاء والاقتباس،

---

(١) المجموعة الشعرية الكاملة، المجلد الأول، ديوان كلمات غضبي، ص ٤٧٦ .

وتوظيفه «المحكم» للقصة القرآنية. وهذا «الإحكام» للقصة القرآنية يدلل على أن الشاعر لايستسلم لمشاعره التي قد تدفع به إلى التعبيرات المباشرة، وإنما يحافظ على أصالته من خلال إخضاع التجربة الشعرية لمنهجه الفني بحيث تتوافر في شعره المشاعر التي تبث أفكاراً تترسب في النفس من خلال الصورة الشعرية وموسيقى الشعر ومن خلال الرمز وبهذا تكون مهمة الصورة في هذه الحال، تعميق الشعور، والإيحاء بالأفكار، وهذا موطن قوة الشعر الذي هو من قوة الخيال وصدق العاطفة عند شاعرنا.

معمار القصيدة:

أما معمار القصيدة عنده فانه - إضافة للصورة الشعرية - يقوم على سلسلة من المواقف في «تكوين» أشبه «باللقطات» السريعة التي تقترب من التقطيع السينمائي على نحومانجد في قصيدة «**الشاعر والعالم**» التي تقوم على جزئيتين أولاهما مقاطعها الثلاثة الأولى التي تقوم على «التصور الدرامي» ومقاطعها الثلاثة الأخيرة التي تقوم كذلك على التصوير الدرامي. فالتصور الدرامي لايقوم على رسم الفعل بالكلمات بمقدار ماتكون الكلمات هي الفعل في حالة صراع وفي حالة توتر واحتدام مثلما نجد في الصوت القائل «**إن لم تقتلني أقتلك**» وفي الصراع على الأنثى وعلى اللقمة، وبأن: «**لن يصبح شيء لاثنين**». فهذه الصور والمواقف تقودنا لتصدر الشعور بالأنانية، ومع أن الشاعر لم يورد كلمة «الانانية» الا أنها التيار النفسي الذي يجرى تحت الكلمة الفعل مثل قوله: «**لن يذكر زوج في أطراف الباب زمان العودة**» و«**لن ينظر إنسان في عين محدثه**» وغيرهما من المواقف التي تقود للتصور الدرامي لكن هذا التصور يقود في النهاية إلى التصوير في المقاطع الأخيرة فكان التصور هوالحقل الذي تزرع فيه الصورة المقتبسة عن قصة يوسف في مجموعة مفارقات وصور معكوسة.

وهذا البناء الشعري لاتكون الغاية منه التي يقصدها القرآن الكريم في سورة يوسف، فالشاعر هنا لايعيد صياغة القصة القرآنية بالمضمون نفسه وانما يهتم أصلا بالبناء الذي يضغط على الأفعال «المضارعة» و«المستمرة» التي تضع الصور في حالة اتصال، وإن كانت كل صورة منفصلة عن غيرها في

إطار محدد إلا أن الذي يجمع بينها كالذي يجمع بين لقطات في شريط سينمائي قبل عرضه، فاذا ماعرض، بدا وحدة واحدة، وأداة العرض عند الشاعر صفة «الاستمرارية» في الأفعال كامرأة العزيز التي مازالت عند طبيب الاسنان، وفي أثناء التأكيد على أنها مازالت في الخارج تجيء اللقطة التي بعدها مباشرة تماما عندما تقول إن عزيز الدار «تمطى» ولايعنيه شيء إلا أن «يحلم». ونلاحظ أن الشاعر استخدم «تمطى» ولم يستخدم «يتمطى» لان كلمة «تمطى» تتناسب تماما مع استمرارية الفعل في «مازالت» لتؤكد حدوث «التمطى» في أثناء غيابها. أما كلمة «يحلم» فتدلل على عدم الاكتراث المستمر بالزوجة وقس على هذا مختلف المواقف التي استخدمها الشاعر عن قصة يوسف - في شعره - مع الدعوة «للتصور» في صور المقاطع الأولى من قصيدة «**الشاعر والعالم**». فالعفن والفساد الذى توحى به صورة «**هذا عصر تعطي فيه الشمس رطوبة**» نراه ممثلا في نوع الحياة الزوجية بين العزيز وامرأته - في القصيدة لا في القصة القرآنية - وقد جاء هذا الفعل في الموقف الدرامي «مرسوماً». أما «التصور» فهونتاج «الكلمة الفعل» التي تحمل شحنة شعورية مكثفة تستثير «الخيال» وتدفع «للتصور».

وبعد فهل نحن بحاجة لان نسأل لماذا الوقفة الطويلة التي وقفها الشاعر عند قصة يوسف ؟

وأعتقد أننا اذا عرفنا أن «**سورة يوسف**» قد ترسبت في لاشعور الشاعر منذ طفولته فقد أخبرني أن أمه كانت تحثه على قراءتها باستمرار فرسخت في ذهنه كقطعة عزيزة من الذكريات تشربها وجدانه، ثم ارتبطت في عقله بقضايا ظلت تكبر وتنموو وتتطور - في مختلف مراحل العمر - بتطوره الفكري والفني حتى تحولت إلى رموز للقضايا الكبيرة في حياة الإنسان المعاصر عامة والإنسان المسلم خاصة. فاستطاع أن يستفيد من «التعقيد الفني» في علاقات شخوصها، ومن «خصوبتها الدرامية» التي مكنته من زرع أكثر من تجربة شعرية فيها، رحمه الله.

عبدالله عمر بلخير والتجربة الشعورية والتاريخية في مطولة «لا غالب إلا الله»

ذكرياتي ما بين يومي وامسي
هي عُمري ما بين سعدي ونحسي
ضاع منها ما ضاع في مهمة العُمـ
ـر طواها بين اخضرار ويبس

عبدالله بلخير

التاريخ بقلم الأديب غيره بقلم المؤرخ، وليست هذه الحقيقة كشفا جديدا فقد أدركها أرسطو في القرن الرابع قبل الميلاد عندما قال إن «**الشعر أعظم من الفلسفة وأصدق من التاريخ**». وإن كان قد قصد بها الشعر المسرحي إلاّ أن هذا ينطبق على التجربة الأدبية عموما، ذلك لأن وظيفة الأدب ليست رواية ما وقع بالضبط فيما مضى ولكن استخدام ما حدث في الماضي للتحذير مما يمكن أن يقع في الحاضر أو المستقبل، لهذا قيل: إن عالم الشعر - في توظيفه لما حدث في الواقع، وتجاوزه له - أقدر على إدراك أسرار القلب الإنساني لأنه يحسن استنباط المنطق من الأفعال الإنسانية والانفعالات، ولهذا كان أكبر حظا من الفلسفة.

(*) عبدالله عمر بلخير (١٩١٠-٢٠٠٢م)، أديب وشاعر وسياسي ومؤرخ وإعلامي ومترجم، من كبار الأدباء السعوديين الرواد الذين ظهروا في عصر الملك عبدالعزيز، ولد ببلدة «غسيل بلخير» لأسرة علم وأدب بوادي حضرموت وينتهي نسبه إلى قبيلة كنده الشهيرة، وهاجر إلى الحجاز صبيا صغيرا بمعية والده، درس بمدرسة الفلاح بمكة المكرمة وظهرت شاعريته المبكرة في هذه المرحلة وتخرج فيها سنة ١٩٣٣م، أعجب الملك عبدالعزيز بشاعريته وبنبوغه المبكر عندما زار مدرسة الفلاح فاهتم به وأرسله للدراسة بالجامعة الأمريكية في بيروت سنة ١٩٣٥م، وبعد تخرجه سنة ١٩٤٠م عينه الملك عبد العزيز بالشعبة السياسية بالديوان الملكي. يعد أول مسؤول إعلامي بالديوان الملكي حيث عمل رئيسا لقسم الإذاعة والصحافة ومسؤولا عن ترجمة نشرات الأخبار الأجنبية للملك عبدالعزيز، كان أول مترجم سعودي مرافق للملك عبدالعزيز في معظم أسفاره واجتماعاته بزعماء الدول الأجنبية، فيها اللقاءات التاريخية=

ولما كان الشعر تجربة شعورية في المقام الأول والأخير فإن التاريخ يتحول إلى عنصر من عناصر هذه التجربة، يمتزج بها بحيث لا يمكن فصله عنها. هذا هو حال قصائد الشعر الجيدة التي تتخذ من تجربة التاريخ إطارا لتجربتها الشعورية. وهو ما نلمسه بصدق في قصائد شاعرنا الإسلامي "عبدالله بلخير" التي يتصل فيها بالتاريخ، وخاصة " **الملاحم الأندلسيات السبع**". فإذا كانت تجربة المسلمين في الأندلس تستدعي إلى شعر المسلم ذكرى وشجنا وحسرة فما بالك برجل مثل "عبدالله بلخير" لم يقف أمام هذه التجربة صفته شاعراً يعتمد على خصوبة خياله فحسب، وإنما بصفته مسلماً عالماً بتاريخ أمته علما يكاد يصل إلى دقة المؤرخ.

فالشاعر "عبدالله بلخير" لم يكتف بقراءته وتمثله للتاريخ وإنما طوّف بالأرض ولم يترك بقعة مر بها المسلمون إلاّ وقف عندها يستدعي أحداثها ذاكرا معتبرا[1]. ومن مثل هذه اللحظات تختلط التجربة الشعورية والتجربة التاريخية في وجدان الشاعر قلبا وعقلا، فينتج عنها ما يمكن وصفه بحق: «صدق التجربة الشعورية في القصيدة»، وهو ما تفيض به مطولات شاعرنا الكبير "عبدالله بلخير" الأندلسية، التي يمكن أن نسميها «المعلقات البلخيرية» إذا جاز التعبير.

= التي جمعته بروزفلت وتشرشل في مصر سنة ١٩٤٥م. ترأس مكتب شؤون الجامعة العربية والمؤتمرات الدولية في ديوان الملك عبد العزيز وديوان إمارة الرياض أثناء تولي سمو الأمير سلطان بن عبد العزيز إمارة الرياض وبالنيابة ديوان سمو ولي العهد الأمير سعود بن عبد العزيز ورافقه في جميع رحلاته الخارجية . يعدّ مؤسس أول وزارة إعلام سعودية من الناحية العملية وذلك بعد تكليفه بإنشاء المديرية العامة للإذاعة والصحافة والنشر سنة ١٩٥٤م في بداية عهد الملك سعود، وفي عهده صدرت معظم الصحف السعودية. عينه الملك سعود بن عبدالعزيز وزير دولة لشؤون الإذاعة والصحافة والنشر سنة ١٩٦١ م، ويعد بهذا القرار أول وزير إعلام في المملكة العربية السعودية. كتب المقالات ونشر عشرات القصائد بالصحف السعودية والعربية وأكثر نتاجه المبكر نشر بجريدة «أم القرى»، و «صوت الحجاز». كما كتب بالاشتراك مع محمد سعيد عبدالمقصود كتاب «وحي الصحراء» سنة ١٩٣٦م وهو من الكتب الرائدة في الأدب السعودي. له مذكرات مخطوطة عن عصر الملك عبدالعزيز وإعلامه وله شعر غزير ومطولات شعرية إسلامية لم يجمعها ديوان في حياته ، ولا يزال شعره الغزير مبددا بين ورثته وتلامذته وبطون الصحف والمجلات. توفي في بيروت ودفن فيها رابع أيام عيد الأضحى المبارك ١٤ / ١٠ / ١٤٢٣هـ، الموافق ٨ / ١٢ / ٢٠٠٢م.

(١) كما حدثني بذلك رحمه الله.

وعندما نقف عند مطولة «لا غالب إلا الله» - كمثال من الأمثلة - نجد أنفسنا أمام مدخل قوي للقصيدة لضخامة المعنى الذي يحمله العنوان، معناه «الإيماني» ومدلوله «التاريخي». فالقصيدة تعبر بنا في رحلة لا أقول «تاريخية» فقط بل أقول «شعورية» أيضاً، وذلك من خلال وجدان الشاعر المتقد نحو الأندلس، وتقف بنا أمام «قصر الحمراء»، وتنطلق شاعرية الشاعر تحت ضغط الوعي الشديد بالتاريخ - تقول بأسى:

طافت الذكريات بي في ذرى (الحمـ ـراء) في عالم على المجد مُرسي
طفتُ فيها وفي حناياىَ منها زفرات الواعي ، العليم ، المحس
نادباً عِـزَّها، وملْكَ (بني الأحْـ ـر) فيها ، بهيبة الملْكِ مَكْسِي
طفتُ أرجاءها وبين صياصيـ ـها كأني أطوفُ فيها برمس
في جموع توافدتْ من زوايا الأر ض كانت غريبةَ الدار لَيْسي
تتلاقى أنظارُهم في تلاقيـ ـهم. وتُصنَفى الآذانُ في كلّ دَغْس
في وجوم كأنهم في عَزا مَوْ تِ فقيدٍ لهم ورنَّات نقْس

هذه الصورة النفسية لا يمكن أن تنقلها لنا عدسة آلة التصوير، ولا يمكن أن يشعر بها الزائر للحمراء غير الواعي بتاريخها، لكن "عبدالله بلخير" الشاعر المسلم لم ينشد في الحمراء فخامة البناء وروعة النقوش، ليقف بإعجاب كما يقف الزائر الذي ينشد المتعة الفنية لذاتها فقط. وإنما هذه «المتعة» و «الروعة» تتحول في نفس الشاعر المسلم إلى «**زفرات الواعي العليم المحس**»، لذلك فهو لم يقل كما يقول السائح فيها وإنما قال: «**طفت فيها**» بكل ما توحيه كلمة «**الطواف**» في نفس المسلم من معانٍ روحية وقدسية وما تحمله من ظل نفسي وروحي، لذلك فهو يحس كأنه يطوف فيها «**برمس**».. شيء لم تعد فيه روح ولا حياة. فالمشاعر تلتهب، والكبد تحترق، والقلب يأسى لهذا المشهد، كيف لا؟ وهو قد جاءها كما يجيء « **الملبون**» «إلى أم القرى.. إلى «دار قدس». فأي مشهد هذا الذي يرسمه لنا الشاعر بروعة ويعكس ظله النفسي علينا، عندما تقع عينه على الحمراء فيقول:

تلك (حمراؤنا) على مفرقِ (أورو بّا) منارٌ يُهْدى به كلُّ مُمْسٍ
جئتُها مثل ما يجيءُ (الملبو نِ) إلى (أمِّ القرى) إلى دار قُدْسِ

وهي في حُمْرةِ العقيق تراءتْ تتلألأ ، وفي بريق الدُّمُقْسِ
مشرئباً إلى رفافها أ نُو إليها تفيضُ بالحزن نفسي
خاشع الطرف عندما لاح لي فيـ ـها (المصلَّى) ولاح (تاجٌ) و(كرسي)
فاقشعرت مشاعري وتراءت لي رؤى حاضري الحزينِ كأمسي

من خلال هذه «اللوحة النفسية» المؤثرة تتجلى لنا اللحظة الفاصلة بين الفنان والمؤرخ، وكيف يتفوق الأديب على المؤرخ عندما يتجاوز الأول حدود ما وقع في الماضي إلى حدود ما يقع الآن واليوم في «النفس».. في نفس الشاعر ونفس القارئ. فعبدالله بلخير لم يهتم بوصف ما تبقى من آثار الحمراء ولكنه وصف لنا ما أحدثته مشاهدة هذه الآثار في نفسه، ولذلك فهو يجعل بيننا وبينه «تواصلا» نفسيا و«مؤثرا نفسيا» يستمر طوال القصيدة. هذا «التواصل» نراه في «حركة درامية» من خلال كلمات فيها حركة مثل «مشرئبا»، وفيها عاطفة صادقة ومشاعر مخلصة مثل «**تفيض بالحزن نفسي**»، وفيها «**إيمان**» مثل «**خاشع الطرف**» ويتم هذا الخشوع عندما يرى «**المصلى**» الذي لم يعد يصلي فيه أحد، و«**التاج**» رمز السلطان الإسلامي الضائع، و«**الكرسي**» الذي تركه صاحبه عندما لم يعد يستحق الجلوس عليه. في هذه الكلمات الثلاث «**مصلى**» و«**تاج**» و«**كرسي**» يوجز لنا الشاعر الفنان قصة الإسلام الذي زال من الأندلس دينا ودولة. مثل هذه الكلمات التي يفيض بها قلب الشاعر استغرقت معانيها من المؤرخين صفحات كثيرة (!!)، ثم ينهض الشاعر إلى هذه «الوصلة النفسية» التي يمتزج، ويتلاقى فيها الماضي والحاضر، فتقشعر الأبدان، ولم لا؟! فما أشبه الليلة بالبارحة:

فاقشعرت مشاعري وتراءت لي رؤى الحزين كأمس

وفي هذه اللحظة، يأخذنا الشاعر في رحلة شعورية مرئية إلى مشاهدة لوحات من الماضي العظيم، وهو يرى خيول المسلمين «كالصبح في صهيل وعس» والمجد الأثيل الذي أسسوه هنا، ونداء «الله أكبر» تردده جنبات وديان الأندلس:

والأذان الداوي على الهضبات الـ ـخُضر يدعو إلى فرائض خمس
تتعالى به قراهم وتسمو حين تصحو عليه أو حين تمسي

ولقد أنتج الحرص على هذه الفرائض الخمس، والإيمان الأثبت من الجبال الرواسي في قلوب الرجال الذين أدوها إذ تحولت الأندلس إلى منارة للعلم في قلب أوروبا، التي كانت تتخبط في ظلمات العصور الوسطى وطغيان الكنيسة. وهنا يصور لنا الشاعر هذا الموقف الأخاذ الذي نشاهد فيه طلاب العلم الأوربيين يتوافدون ويقفون في طابور بانتظار الدخول على علماء المسلمين بلهفة وشغف وإجلال وإكبار.. لم يكن هذا خيالا، وإن بدا كذلك للذي لا يعي تاريخ أمته:

كانت الأرض كلها تتلاقى ... حول أبوابها ومن كل جنس
تتلقى العلم الغزير على أعـ ... ـلامها الغرُّ من إمام وكيس
ووفود (الرومان والغال و الجر ... مان) حول الأبواب أطيافُ نكس
وقفوا في الصفوف يلتمسون الإذ ... ن لا ينبسون فيها بنبس
كلما لاح حاجب حفت الأنـ ... ـظارٌ منهم به ولفّت بوجس
كلّهم شاخصٌ إلى الإذْنِ في غمـ ... ـزةِ طَرْفٍ أو في إشارة خَلْس
شرفٌ باذخٌ لهم أن يقوموا ... في صفوف على ظلال الدِّرَفْس
يستظلون بـ (الخلافة) فيها ... وهي عدْلٌ يَبني وينْشي ويَكْسي

ولكن هذا المشهد الرائع لم يدم، فالحال اليوم لم يعد هكذا، فما يلبث أن يعود الشاعر إلى الواقع المرير، وهو يشعر بالهوان والانكسار من الحال الذي تردت إليه أمته، فتعالوا نشاهده في هذه اللوحة المؤثرة:

فتهاويت خائر العزم ثاويا ... واضعا راحتيَّ من حول رأسي
شارد الذهن لا أرى ما أمامي ... حاسباً رجس أمَّتي أمس رجسي
وعلى هامتي هواني على نفـ ... ـسي هوانُ المجني عليه المخِسّ
فكأني وحدي الملومُ على تعـ ... ـس جدودي يهزني هول تعسي

فشتان ما بين هذه اللوحة وسابقتها، وهكذا لم يدعنا الشاعر الفنان ننعم بنشوة اللوحة الأولى ونحن نرى الغرب يقف في طابور الانتظار على أبواب المسلمين، ولم يقل لنا قد انقلبت الآية، وهل هو بحاجة لأن يقول لنا؟! لم يقل ذلك وإنما كفنان ماهر صور لنا «عذابه النفسي» وضميره اليقظ الواعي الذي جعله يحس كأنه وحده الملوم بما حدث لأمته. وهذه «لقطة» رائعة من الشاعر لا بد من الانتباه إليها، فهو يريد أن يقول: لو أن كل مسلم شعر بأنه هو

المسؤول عما حدث لأمته من هوان لاستيقظت الأمة دفعة واحدة، ولتحركت حركة موحدة إلى الأمام ألم يقول رسول الله صلى الله عليه وسلم: **«كلكم راع وكلكم مسؤول عن رعيته»**، ألم يقل (أبو بكر) رضي الله عنه «**لو منعوني عقال بعير كانوا يؤدونه إلى رسول الله صلى الله عليه وسلم لقاتلتهم عليه!**» وأحس (عمر) رضي الله عنه: «**لو عثرت بغلة في العراق لسألني الله عليها**». إنه الشعور العظيم بالمسؤولية التي لم يحملها الخليفة وحده وإنما كل مسلم.

ويمضي بنا الشاعر عبدالله بلخير في موكب حزين تحتشد فيه الذكريات، فيسكب الدمع، ويقول بتواضع: إنه لم يكن الوحيد الذي يقف هذا الموقف وإنما سبقه البحتري وشوقي وغيرهما:

تلك حَمْراؤنا وحين أسمّيـ ... ـها أسمّي ما أفتديه بنفْسي
مـجْدُنا الأعظمُ الذي انقضَّ وانهـا ... رَ وما زال ذكْرُه اليوم قُدْسي
ناح (شوقي) على مشارفها قبْـ ... ـلي تشاجَى بـ (البحتري) في تأسّي
وتشاجيتُ منها حينما سا ... لتْ دموعي على يراعي وطِرْسي
وتماديتُ حين زاحمْتُ في (القصْـ ... ـر) (الأميرين) في غرور (البرِنْس)
فقصورُ الحمْراءِ (دارُ أبي سفْـ ... ـيانَ) داري والجنْسُ لا شكَّ جنسي
حاملاً رايتي أهزُّ بها شِعْـ ... ـري تعالتْ به جذوري وغَرْسي
ما تخطّتني الصفوفُ فمِنْ حوْ ... لي وخَلْفي (قيْسي) و(عَبْسي) و(عَنْسِي)
جُزْتهمْ في سَما (عكاظٍ) فقد رَفْـ ... ـفَ جَناحي على السحاب وجَرْسي
يتبارَوْن في لحاقي وهم خَلْـ ... ـفَ غباري على مَدَى قاب قوْسِ
وأنا عند (سِدْرة المنتهى) أرْ ... نُو إليهم على أهازيجَ قُعْسِ
لا أبالي بأن يغُصَّ بما قلْـ ... ـتُ شحيحُ الإنصافِ في ضيق نَفْس
فكثيرٌ ألا يقالَ لمن أحْـ ... ـسَن أحسنْتَ في الزمان الأخَسِّ

ثم يقف موقفا شجاعا مع النفس، ويحلل تجربة سقوط الأندلس تحليلا واقعيا فيجد أن أهم هذه الأسباب التناحر بين المسلمين أنفسهم واستعانتهم بالعدوالكافر على بعضهم بعضا، ثم اختطاف كل منهم لقطعة أرض يقيم فيها لنفسه سلطانا، وقد أدى انحسار الإيمان عن القلوب إلى الضعف والسقوط في مهاوي الفتنة، فتهاوى كبار الرجال بين أرجل «**نساء القوط**» ناعمات المجس، ويرسم لنا الشاعر الفنان صورة حية لسحر هؤلاء الإناث، ولرجال

أجلاء كانوا كبارا بالإسلام يصغرون اليوم أمام النساء:

من ملوك الطوائف الخنس الفُجّـ ـر في عالم رديء وتعس
دفع المشترون فيها لمن بَا ع (ظِبا القُوطِ) ناعماتِ المجَسّ
فاتكات الألحاظِ خالَطَ سِحْرَ (أسْبا نيا) في العيون سِحْرٌ فرنسي
تمّموا صفقةً النذالة في لهْـ ـو تمادى بهم وساعةِ رجْس
بين عُودٍ وراقصات تثنَّيْـ ـنَ على (الآهِ) بين عزْي ولبْس
مائسات القدودِ تحسبها أغْـ ـصانَ بان ماسَتْ وأفنانَ غَرْس
باسمات الثغور يفتنَّ من لا قَيْنَ من (عالِمٍ) تقيّ و(قَسٍّ)
يتلظّى الهوى وتستعرُ الفتْـ ـنةُ فيهنّ في مَراشفَ لُعْس
وشعور كأنّها وهَجُ الشمـ ـس على نخلةٍ تميسُ بوعْس
ظُفِّرتْ في ظفائر كعناقيدِ الثريّا علــى ترائبَ مُلْس
وعيون وَسْنى كأنَّ بها من نَرْجس الفَجْر ما اعْتراها بنعْس
فإذا ما ثملن حركن من أبـ ـناء (قحطان) كل أرعن شكس
يتعثرن من مدى السُكرِ ما بي ـن لحاهُم وبين دَنٍّ وكأس

رحمك الله يا عبدالله بلخير!

هذه هي المفارقة الرهيبة في حياتنا والتي أدت إلى سقوطنا منذ سقوط الأندلس إلى اليوم. ما هذه الصورة: رجال سكارى ونساء أثملهن السكر أيضا يشاهَدْن يتعثرن في مشيتهن بين لحى هؤلاء الرجال الجليلة وبين كؤوس الخمر، ولكن هذا لم يفت شاعرنا الإسلامي الغيور فيمضي قائلاً:

فتنة دوخت عقول (بني يعـ ـرب) باعوا الإسلام فيها ببخس
فتداعت صروح ملكهم تهـ ـوي فضاع المجد المفُدّى بطمس
وانتهى ما بنى الجدود بأيدي خلف فاجر السلوكِ أخسّ
ضاع ما ضاع في ندامة من شبَّـ ـك كفيه بين فرك وفحس
فتردوا بالعار بين شعوب الأر ض طُراً والخزي في كلّ طرسِ!

ويغضب عبدالله بلخير غضبة المسلم الغيور، وهو يرسم لنا لوحة خروج عبدالله الصغير آخر سلاطين غرناطة الخروج الأخير، ومن شدة هذا الغضب نجده لا يذكر السلطان التعس باسمه، والذي نراه وأمه خلفه تبكته. كيف لا يبكي عبدالله بلخير ويغضب ويتمزق ألما وهو يشاهد أمامه أن كل شيء قد

مسح من تلك الديار، ولم تبق إلا كلمات مكتوبة على الجدران ، تصرخ في وجوه الأعاجم تقول: «**ولا غالب إلاّ الله**»

ثم يقدم لنا شاعرنا لوحة الخروج المهول.. خرج (المسلمون) بالآلاف مطرودين بعد أن حنث النصارى بميثاق التسليم، ومات الآلاف منهم في أعماق البحر حينما لم تقبلهم أرض، خرجوا وقد حطموا بأيديهم «سفينة الإسلام» التي أقلتهم إلى هناك: ﴿**ومن لم يجعل الله له نورا فما له من نور**﴾(١). إن يوم ٢ ربيع الأول ٨٩٧هـ (٢ يناير ١٤٩٢م) يوم سقوط غرناطة كان بداية لسقطات كثيرة وكبيرة بعده في تاريخ المسلمين، من هنا يوجد عبدالله بلخير «الوصلة الشعورية» بين الماضي والحاضر:

وانطوى وانطوى كأن الذين يـــر	**وون عنها أخبـار جـن لأنس**
والمآسي تترى على العـرب فـي	**كل زمـان مـا بين بـرء ونُكس**
و(فلسطيننا) و(مسجدنا الأقصى)	**تعـالا عن أن يُراعـا بوكس**
قلبنا الخافقُ المصفـقُ فـي أو	**طاننا بالحيـاة من غيـر لبس**
خلق العالم الفرنجـي (إســر	**ائيل) في قـوة تقيـهـا وهـوس**

ويصل بنا الشاعر إلى الخاتمة في هذه المشاهد الطويلة التي غطى بها تاريخنا المرير بأن الهدف من سلسلة «الإهانات التي تعرضنا ونتعرض لها هي النيل من الإسلام، وأن السبب في هذا كله تخلي المسلمين عن «سفينة الإسلام»، وهم يحسبون «النجاة» في سفن أخرى قادمة من «الشرق» أو «الغرب»، ولن تقوم لهم قائمة إلا إذا عادوا بصدق إلى من لا ملجأ منه إلا إليه...

وفي نهاية المطولة الرائعة لا يتركنا عبدالله بلخير حيارى نتخبط في ظلمة النكبات، ونكتسي بالوجوم واليأس. وإنما هو يستشرف المستقبل، ولأنه شاعر إسلامي فهو يلمّح لنا بالطريق ويرسم لنا لوحة رائعة من صور المستقبل. فهو يقول لنا: إن خليفة إسلاميا كعمر سيأتي يقود مواكب الفتح والعودة، ومن خلفه رجال على رؤوسهم عمائم بيضاء ومن فوقهم طائرات تقذف النيران حمما على الكافرين:

(١) سورة إبراهيم ٢٤.

(عـمـر) في الطريق للقـدس فلينـ | تظر الكون صبح ما كان ممس
لكأني به يقـود سـرايـا الفـ | ـتح تختال في عمـائم بـرس
وهو في عـارض ترامى على الآفـ | ـق صـواريخه أشعة شمـس

هكذا تتحول «التجربة التاريخية» بين يدي شاعر مقتدر إلى «تجربة شعورية» صادقة، فنحن لا نلتقي بتاريخ جامد وإنما نجد أنفسنا نتفاعل وجدانيا مع صور شعرية تفيض بالحياة، ولوحات فنية بالغة التأثير في النفس. فلم تقم القصيدة على المعلومات التاريخية التي احتوتها بقدر ما قامت على الدفقات الشعورية المتوالية التي قام عليها تصويره الملحمي. وقد تجمعت كل هذه «التوترات النفسية» و«الدفقات الشعورية» لتثير في نفس القارئ شعوراً يدعوه إلى العمل وإلى الإيمان.

فالغضب عند المسلم لا يدمر وإنما يتحول إلى «حركة» إيجابية. هذا ما أعتقد أن شاعرنا عبدالله بلخير أراد أن يقوله من خلال «الدفقات الشعورية» في القصيدة، ثم ينهي هذا «الاحتشاد المشاعري» - إذا صح التعبير - بالحديث عن (عمر) الذي يقود جيوش المسلمين، لأنه شاعر مؤمن يريد أن يقول لنا. إن المسلم لا يعرف اليأس، وإن الفجر سيأتي إذا جد السرى فيه رهبان الليل وفرسان النهار بصدق وعزيمة وإخلاص «ولا غالب إلا الله».

رسائل إلى ابن بطوطة غربة المسلم في الزمان والمكان في شعر عبدالله العباسي (*)

أو هذا عصر الإنسان يداهمه الحب
فينقلب حزيناً مغلوباً!
أو هذا عصر ليس لنا فيه أم ننتظر نصيباً؟!

عبدالله العباسي

استفاد الشاعر العربي الحديث من الفنون الأخرى فوائد أضفت على شعرنا المعاصر أثوابا جديدة في الشكل وطاقة تعبيرية أكبر في المضمون كان أهمها توظيف العنصر الدرامي والحس المأساوي والاستناد إلى خلفية التراث العريضة والعريقة فيكون التوظيف الفني لهذا التراث تجديدا في الصور الشعرية وتعميقا لها.

ولم تتوقف التجارب الجديدة في الشعر الحديث عند «وحدة البيت» أو «وحدة القصيدة» بل تجاوزتها إلى مايمكن أن نسميه «وحدة الديوان» أو (وحدة التيار النفسي). فأصبح الديوان يحمل روح القصيدة الواحدة لمافيه من تناغم وانسجام في كل أجزائه، وعزف موسيقي منفرد يتجاوب مع كل مضامين الديوان التي تعكس وضعا نفسيا أو اجتماعيا للإنسان المعاصر في هذا الكون.

الطريق إلى بيت المقدس:

ولقد استطاع الشاعر العربي السعودي عبدالله عبد الوهاب العباسي أن يقترب من هذا المستوى في ديوانه «**رسائل إلى ابن بطوطة**»[1] وأن يتفوق على الكثير من أبناء جيله برغم زهده في نشر شعره وابتعاده عن دوائر الضوء. ورغم أن الديوان لم يخرج في مضامينه عن موضوعات الأشواق والحب والحنين وعذاب الغربة والاغتراب الا أن أهم مافيه يظل طريقة العرض ووحدة

(*) عبدالله عبدالوهاب العباسي شاعر سعودي ومترجم وباحث ومحام تخرج من كلية الحقوق، جامعة القاهرة، له عدة كتب ودراسات منها «نقاد من المغرب»، وله ديوانان «الرجال الأخشاب» و «رسائل ابن بطوطة».

(١) نشر مؤسسة تهامة للطباعة والنشر سلسلة الكتاب العربي السعودي، جدة، ١٤٠٢هـ.

الجـو النفسـي لأن الاهم في الفن على الزواج هو ليس الموضـوع و إنما طريقـة التعبير عنه.

وقـد اسـتطاع الشـاعـر أن يعـرض كل مـاعنده في الـديوان بروح القـصـيـدة الواحـدة. فالنفس الشـعري مـتصل، لاتحس أنك تنتقل من قصيدة إلى قصيدة من خـلال «الرسـائل». وإنما تشـعـر أن هذه الرسـائل الشـعـرية لبنات في بناء متكامل أو مـقطوعـات من لحن واحد إن غـابت عنه مقطوعـة فسد البناء كله. وقد وفق الشـاعـر في إيجـاد التكامل والانسـجـام بين الشكل والمضـمـون حـيث جعل الرحالة ابن بطوطة المحور الأسـاسـي لوحدة الديوان، وجانب الإبداع عند الشـاعـر أنه لايقص لنـا تاريخ ابن بطوطة بقـدر مـايتـخـذ منه وسيلة فنيـة يعبـر فيها عن همـوم عصره مع اتكاء على التـراث والتاريخ. وربمـا يكون ابن بطوطة هو الشـاعر نفسه متنكرا في زي قديم يتجول عبر العصور ليدين عصره!

وقد وفق الشـاعر في إيجاد الصلة الحـميمة في الديوان بينه وبين التوظيف الرمـزي للتـراث والتـاريخ، ليس العـربي والاسـلامي فـحـسب بل الإنسـانـي كله، وذلك عندما نجده مثلا في «الرسالة الثامنة» يتحـدث عن «نيسابور» و«سيئول» و «كونفشيـوس». وأفضل توظيف للتـراث والتاريخ في الشعـر ذلك الذي لا يأتي اصطناعا ولا إقحـاماً وإنما ينبثق تلقـائيا من خلفيـة الشـاعـر الثقـافيـة ليسعفه في إعطاء لوحاته الفنية عمقها ورمزهـا ومقدرتها على التعبير المؤثر.

وفي هذا الديوان نجـد الخلفـيـة الثـقـافـيـة للشـاعـر عـبدالله العـبـاسـي في التراث والتاريخ – وخـاصـة الإسـلامي منه – تعينه فنيا على إعطاء شـعره أبعادا وعمقـا وأصالة، فهو لايتتبع الأحداث في تسلسل تـاريخي فهـذه وظيفـة المؤرخ. وإنما نجـد التـاريخ يأتي شـاهـدا على «مـواقف» و«حـالات» معـاصـرة يعـاني منهـا ويعيشها الإنسان المسلم اليوم أو بمعنى آخر نجد أن حضور التراث في الديوان يأتي خاضعا للفن والتسلسل الشعوري، وهـذه هـي وظيفة الفنان المبدع.

والعـواطف الغـالبـة على الديوان تقـوم أسـاسـاً على الصـراع المحتـدم داخل النفس بين «حب السـفـر والتـرحـال» و«الشـوق إلى الـوطن» من خـلال مـعـاناة الغـربة والاغتـراب. ومن خـلال هذه العـاطفة الحادة والتـجربة الشـعـورية ينطلق الشاعر على درب أسـلافه من الشعراء العرب الذين جابوا الأرض شـرقا وغربا

وزمانا ومكانا، ويجد نفسه في حالة توحد مع شخص ابن بطوطة متخذاً في تجربته غطاء لتجربته لذلك فهو يقول في مقدمة الديوان «بين يديك أحاسيس إنسان جاب الأرض، وعركته الغربة وصارعته وصارعها ولم يكن قد حسب حساباً لأي شيء، شاقه الترحال فرحل وحط وارتحل وهكذا على مدى أعوام» .. والحقيقة أن الشاعر يتحدث عن رحلة الإنسان العربي المسلم المعاصر في مواجهة تحديات هذا الزمن الذي تحاك له فيه الدسائس في كل مكان! إن الديوان كله يتحدث عن غربة الإنسان في زمنه ومكانه وبين أهله وجيرانه، ولما لم يجد الشاعر من يكتب اليه غاص في أعماق الماضي ووجه رسائله إلى ابن بطوطة:

يا ابن بطوطه مثلك شدتنا ألحان الغربة:
أخذتنا أخذا
ساقتنا وخزا
حملتنا نحو مسارك فأضعنا درب العودة
غابت عن أعيننا الشمس بغابات الليل الحالك
ضعنا بل صِعنا لكنا لم نتسول
لم نسأل أحدا أن يؤوينا
ظللنا نرحل.. نتسلق كل جبال الآلام سويا
نعبر بحراً لجيا
والوجه الصارم.. يقف على الشطآن مليا !

ويسافر الشاعر في الزمان والمكان، يذهب إلى كل مكان ذهب إليه ابن بطوطة عله يسلو بَلْوى زمانه ولكن غليله لايُشفى، ولما كانت الحقيقة أن الشاعر - المولود في مكة - قد استقر فترة في مصر نجد أن ذكر مصر يأتي معطرا بروائح الأشواق والذكريات والتاريخ، وكان أقوى هذه الروائح جميعاً هو الإسلام، فالشاعر القادم من رحاب بيت الله الحرام لايمكن أن يسأل إلا عن مسجد تطمئن إليه روحه وتهدأ به نفسه وتبتل به أشواقه، وهذا ماكان في مصر حين حط بباب زويلة وسأل عن القاضي ابن بطوطة وعن مسجد تفيض نفسه شوقا للسجود فيه.

وعبرنا نسأل عن مسجد عمرو بن العاص
كان هنالك آلاف الناس
كان الشوق، وكان الوجد، وكان كريم الإحساس
لكأنك ياابن بطوطة آثرت النيل صديقا
تعبر معه المجهول
الشوق مهول
وحكايات الأمس تطول !
كنا نرغب أن نسمع منك
وان تذكر أسباب نزوحك من مراكش

لكن حالة الانسان العربي المسلم المعاصر اليوم تختلف عن عصر ابن بطوطة، فالإنسان المسلم اليوم لايستطيع أن يتحرك إلى كل الأماكن التي سافر إليها ابن بطوطة، ولايستطيع أن يصل إلى كل الناس الذين يريد أن يصل إليهم، ومن هنا رأى الشاعر المعاصر أن عليه أن ينكفىء على نفسه يحاورها، وأن يمتنع عن الأماكن العامة التي يكثر فيها اللغط لأنه ليس هناك أسهل من أن يساء فهم إنسان في زماننا:

آثرنا يا ابن بطوطة كل الصمت المطبق
آثرنا أن نكتم كل أنفاس الشوق الدافق
ولزمنا ركنا من باب زويلة
عل الأيام تمر بلا حزن وتمر جميلة
بل نحن تركنا القال والقيل
فأبو الهول يتابعنا بقناديل

فهناك حزن مقيم حمله قلب الشاعر بصمت عبر السنين حزن على فقدان «الجوهر» الذي عاش به الإنسان المسلم في عصور حضارته الزاهية وفقده اليوم في عصور حضارته الواهية، فإنسان اليوم قد فقد صلته بكل ماحوله لأنه غريب عنه حتى ناسه وأهله، ويبرز الشاعر حالة الغربة التي يشعر بها العربي حتى في أرض عربية وذلك بعد أن يقيم في مصر فترة فلايجد بها سلواه فيعود أدراجه إلى مكة:

عامان بباب زويلة لانعرف أصحابا أو أهلا
وإذا نحن سألنا عنك يقولون اتخذ بمكة سهلا
هل حقا غادرت الفسطاط وأقفلت الباب؟
وهل لا يعرف أهل جياد أين مكان الأحباب ؟
صدقنا بادىء ذي بدء كلَّ روايات العشاق
آمنا بالإنسان الراغب والمشتاق
سرنا في درب الأشواك وفي درب الأشواق
كل أغانينا كانت لحن هيام
أعوام تتلوها أعوام
والطير العاشق لاتقتله إلا الأوهام

لكن الشاعر لايتجه إلى مكة، إنه يشعر أن طريق مكة آمن ميسور، ولكن أشواق الإنسان المسلم تستولى عليه للسير إلى أعز وأغلى مافقده المسلم في العصر الحديث.. «بيت المقدس» «القدس الأسيرة» فكان عليه أن يسير بالأشواق على درب الاشواك، وهنا يعتذر لابن بطوطة بصدق:

يابن بطوطة كان علينا أن نرحل
من باب زويلة حتما
أن نركب بحر الريح وأن نقصد بيت المقدس
فلقد ضاقت نفس العاشق وهما
وأبو الهول قطار داهم كل العشاق
التهم من الإنسان بقايا الأشواق

وهكذا يستقل الشاعر «الريح» لأنه لن يجد طائرة تحمله إلى بيت المقدس فالصلات معها مقطوعة.. أما «الوهم» الذي ضاقت به نفس العاشق المسلم لبيت المقدس فهو الأحلام العربية بتحريرها، ولعل هذا كله بسبب «أبو الهول» الذي يلح على الشاعر أكثر من مرة.. وإذا تأملنا الصورة التي يظهر فيها أبو الهول نجده صورة قطار من نوع خاص، لايداهم أي إنسان وإنما يداهم العشاق.. عشاق بيت المقدس.

ويصل الشاعر إلى «بيت المقدس» وتحتشد كل عواطفه في التعبير عن

مشاعره، ويرتد الشاعر إلى الماضي العظيم يتعزى به لأنه لايريد أن يتعذب بذكر الحاضر في هذه اللحظة حتى لاتموت أشواقه بحالة اليأس التي نعيشها الآن.. فقد أصبح تحرير القدس بعيداً:

القدس صلاة لله ولحن من عليين

القدس.. سلام.. وحنين

حططت أنا وحدي وقصدت الصفوة

صليت الجمعة وتذكرت أبن الخطاب

من أقفل في وجه الأعداء الأبواب

ومن طهَّر خيبر وأزاح عن القدس الأوصاب

وبصفته مسلماً آثر الشاعر أن يدخل القدس يوم جمعة وأن يستهل يومه بالصلاة والتوجه إلى الله لعله يرفع عن المسلمين ماهم فيه، ثم يخرج بعد ذلك إلى شوارع القدس يحدث الناس عن «صلاح الدين» وعن «الجراح» و«خالد» ويحكي لهم «**قصة آلاف الأعوام وهومر**» و«**كذلك ماكان لأهل السومر**» ورغم أننا لانجد ذكرا مباشرا لليهود، وكأن الشاعر قد أحس أن ديوانه يجب أن يطهر من هذه الكلمة، إلا أننا نشعر بوجودهم بين السطور من خلال التضمين في الحديث عن «أهل السومر» الذي يستدعى «**نبوخذ نصر**» وقصة « **السبي البابلي**»، ونتذكر موسى عليه السلام ومافعلوه به عندما يستفيد الشاعر من الأسلوب القرآني حين يقول «**آنست بأعماقي نارا فمشيت**».

ثم يسأل في الأقصى عن ابن بطوطة فيقال له إنه «**لم يأت اليهم قط**» وهذا صحيح إذ ليس من المعقول أن تمنح اسرائيل ابن بطوطة تأشيرة دخول!:

القدس صلاة ولحن من عليين

القدس.. سلام.. وحنين

حططت أنا وحدي وقصدت الصخرة

صليت الجمعه.. وتذكرت ابن الخطاب

من أقفل في وجد الأعداء الأبواب

ومن طهر خيبر وأزاح عن القدس الأوصاب

إلى مراكش والأندلس:

ويمضي الشاعر عبد الله العباسي في تجواله بحثا عن ابن بطوطة فيصل إلى مراكش ويعبر البحر إلى الأندلس، وهنا يتحدث الشاعر بمرارة وانكسار فتحس أنه يعزف مقطوعة حزينة تثير في نفس كل مسلم شجونا وشؤونا، فما من مسلم إلا وتثير الأندلس في نفسه ذكريات كأنه عاش فيها بنفسه لأن أثرها لايزال يتحدث عن الماضي البعيد القريب، لكن الشاعر ينكفىء حزينا لأنه لايجد في تاريخ أمته هناك إلا الشعر «**دواوين الشعر**» و«**قصص العشق**»:

قتل جدودك في الأندلس العشق

ويا ويل العشاق الشعراء

لم يبق لنا مما تركوا إلا الشعر

وتاريخا تحكيه قصور بالحمراء

الأندلس حديث مطعون بسكاكين

لكن من يبكي ماضيه

يعيش على هامش حاضره

ساه كالمجنون

إنها حكمة بالغة يلقيها الشاعر على أسماعنا، فالبكاء على أطلال الماضي لاتسمن ولاتغني من جوع إلا إذا تحول إلى طاقة دافعة للحركة والبناء والتطلع نحو المستقبل الافضل.

ويصل الشاعر إلى باريس «**بسيف مكسور وبقلب موجوع خال**» ثم يعبر «**نهر السند**» و«**جبال الثلج**» و«**غابات الاحراش**» إلى «**كلكتا**» و«**بلاد الموتى والحمى الصفراء**» لكنه قبل أن يبدأ هذا السفر الطويل يؤثر أن يروي ظمأه الروحي وأشواقه إلى «**مدينة الرسول**» صلوات الله عليه، فيحط رحاله فترة في «**يثرب**» :

حططنا في يثرب كي نتودع من أحباب الله

فهذي الرحلة صارت عمرا

يثرب صلوات تاريخ نابض

هذا (أُحد) يتكلم ويناجي (بدرا)

صلينا فيها العصرا

وكان لابد للمسلمين من الاستفادة عبر العصور من درس «بدر» ليستطيعوا العثور على أسباب النصر، لهذا نجد الشاعر بوجدان المسلم يتوقف أمام درس (بدر) أكثر من مرة خلال الديوان معيداً للأذهان سر ذلك الانتصار الرباني وذكراه العطرة:

قصي يا (بدرُ) علينا القصة مرات أخرى

فأنا متجه نحو (السند) و (أرض الهند) وعبر بحار كبرى

قصي ماشوهد عصرا أو فجرا

(بدر) قالت، فغدونا نحمل أعطر ذكرى

ويتجول الشاعر في صحراء العرب راكبا بعيره يشكو قلة الزاد المحمول في قلبه، ذلك الزاد الذي حمله العربي المسلم في قلبه فعبر الصحارى الكبرى وتجاوز البحار والأنهار واخترق الآفاق.. انه زاد «الايمان» الذي لايستطيع مسلم اليوم أن يدعى أنه يمتلكه بنفس القدر الذي امتلكه الصحابة الأوائل.. إنه عزم الأولين وإيمانهم:

مال بعيري إذ نحن على ظهر الصحراء

يسألني هل تحمل زادا

هل ريح صبا نجد

ضربت من أجلك صيادا

هل أمطرت الدنيا

أفراحا أعيادا

مال بعيري «فتبسمت» !

تلثمت وكزت بعيري معتادا

وتطول الرحلة على الشاعر فهو يجوب كل الصحارى شرقا وغربا ليتعرف على كل بقاع الأرض، إن شوقا لشيء ما يشده دوماً، فيتوجه إلى ابن بطوطة يسأله عن «**الشوق**» وعن «**وعد مضروب بطنجة الغراء**»، والبعير يسير بصمت وصبر كدأبه عبر العصور لم يتغير لكن الذي تغير هو «**العربي**».

مال بعيري.. فتغنيت بآلام الفرقة
غنيت له يا ابن بطوطة
موسوعات الغربة
وضياع الإنسان وحيدا

فلم يعد الشرق شرقا وكان الغرب منذ القدم حرباً ، والشاعر يبحث عن الحب الضائع، عن أشياء ثمينة تحت الرمال، لكنه لايجد أحداً يساعده في البحث، ويشعر أن النفس تزدحم بمشاعر كثيرة، وتفيض بهموم الغربة والأشواق إلى الشرق الذي إليه دائماً يعود:

سالت وديان حنيفة
وبني عبد مناف
والمنتظرين صداقا
عرس أقلق كل سكون الليل
فسافرنا غربا
وغدونا شرقا إشفاقا
لكن الشرق بنا قد ضاق
فماذا يفعل من لايجد به أهلا
أو حتى كلمة حب خفاقة
فسرنا غربا
فاذا غرباء نحن
فجئنا للشرق زهورا تواقة

وهكذا يصل الشاعر إلى الحقيقة الخالدة أن الشرق دوما هو عطر التاريخ ومهبط الأديان وهو الوطن الأمين لكل قيم المحبة والخير والعدل والمساواة. فمهما تجول فهو إليه عائد إلى الحكمة والقول الفصل:

يا ابن بطوطة قيل لنا: إنك في هذى الأرض حكمت
أرسيت قواعد أمتنا عدلا وفصلت
البينة على من ينشد عدلا
ويمين الله على من أنكر

والله هو الأكبر

تاريخك ينبض من هذى الأرض

وتظل هموم الغربة والاغتراب هي الخاطر الحزين الذي يتجول به الشاعر عبر العصور في بحثه وأحاديثه مع ابن بطوطة رمز الأندلس المفقود في حياة المسلم المعاصر. وقد أدى هذا التجوال الطويل العريض في العديد من البلدان والأزمان، ولكن تظل نغمة الغربة اللحن المميز لرحلة الشاعر فها هو ذا يودع ابن بطوطة فيقول:

يا ابن بطوطة

أستودعك الله

فلست أنا إلا جوالاً مسكيناً

شد على ظهرى التاريخ بلادا

أحملها

وبلادا أتيها فالين

مسكين من يقضي نصف العمر بلا أهل

مسكين

مسكين تحمله الأمواج

فإما تهديه إلى المرفأ

فينام قرير العين

وإما يأكله الطين

فما أجمل الصورة الشعرية هنا التي نرى فيها التاريخ يسلم أمانة البلاد لهذا الانسان الرحالة يحملها على ظهره، وهي من أصدق الصور التعبيرية التي ترسم مدى حب الإنسان لوطنه، فالشاعر هنا يحمل حب وطنه حيثما حل وارتحل، وإن كان قد ترك أهله فهو لايترك وطنه. ثم يقف أمام رحلة الإنسان غريبا في دنياه تحمله أمواج الحياة، ولعل الشاعر يقصد بالمرفأ الذي يبحث عنه الإنسان في رحلة الدنيا والآمال التي لايمتد لها العمر القصير ولذلك فإن النهاية هي العودة إلى الطين رمز الموت والفناء.

الحب والحزن والشجن:

وتزداد نغمة الحزن سيطرة على بقية رسائل الشاعر إلى ابن بطوطة حيث نجد الشاعر يحشد صور الحزن والفراق والغربة بكل وجدانه ومشاعره أكثر من حشده لصور السعادة واللقاء، وماأكثر أن نسمع التأوهات في الديوان مثل قوله: «**أواه ضربت بوادي النسيان طويلا.. لكن مازالت توقظني أواه**» أو نسمعه يقول في لحظة ضيق وتوتر نفسي:

قمرك تحجبه السحب الداكنة..
وقمري ينفض عنه غبار السفر
ونرحل كي نلقاه
خذني عبر الريح المتجهة غرباً
خذني كي أنعم بسناه
ليل الغربة مقصوص الأجنحة
كسيح في غير نواياه
آه تعصف بالنفس
ألا.. بل تعصف بالنفس الأواه !

وقد يسرف الشاعر الرحالة في التشاؤم ويرسم بعض الصور السوداء، وهو خاطر يمر به الإنسان المعاصر في كل مكان، ويجسده الشعراء والفنانون في أعمالهم، على أن شاعرنا بصفته إنساناً مسلماً لايتوقف عند الصورة السوداء.. وإذا توقف عندها في لحظة انكسار فهو يقول:

وتلحفت الأوهام
شددت رحالي موهوما
لو أحصيت الآلام
لضاع العمر سدى
أو أفنيت الباقي مكلوما
مركبتي موج وشراعي تاريخ
والأحداث تصير مع الأيام غيوما
إن تمطر تمطر أوجاعا

وإذا شئت.. شئت أحزاناً وهموما

هذا هو ديوان الإنسان في لحظات الحزن والإنكسار، فالهموم تبدأ كبيرة ثم تصغر حتى تتجلى، وخاصة لدى الإنسان المسلم الذي يهتدي إلى الله فتتذلل أمامه الصعاب ويرى أن بعد العسر يسرا، وأن شيئا لن يكون إلا بالصورة التي أرادها الله له وهي إرادة تبارك جهد الإنسان الذي يسعى لتحسين وضعه في الكون.

وهكذا يعود الشاعر متحديا الأحزان الرابضة في أعماقه، ويفعل أكثر مما فعله طارق بن زياد فيحرق سفنه لا على الشاطىء بل في عرض البحر ربما ليعود إلى الشاطىء سباحة ويتغلب على أحزانه وهمومه:

لكني أتحدى أعماقي

وأقاوم أحداقي

لكني أحرق سفني في عرض البحر..

وحتى صور الحب وهي رمز الإشراق والحياة ترتبط في ذهن الشاعر الرحالة بالحزن، فهي صورة غاب عنها الإشراق وانطفأت فيها البهجة وهي تبدو دائما مثل مشروع لم يكتمل.. والشاعر الرحالة في جميع الأحوال هارب من الحب ومن ذكراه المرتبطة بالألم والمرارة التي تجسدها الكلمات وتوحي بها الصور أصدق تعبير:

اسألك.. أحتما نرد الأوجاع ؟!

تقول بأن الأوجاع تجيء إلينا .. لا تأتيه

ياقلبا من غيره تسألينه

كف فليس لنا في هذا الحب ملاهيه

كف فقد أنستها الأيام حواضره وبواديه

ويمضي الشاعر في رسم صور الحب الدامعة فهناك «**وديار حبيبتك المطفأة الأضواء وحبك يفضحك فتنتحب نحيبا**» والصلة بين الديار المطفأة الأضواء وبين الانتحاب لاتولد إلا الحزن ولاتوحي إلا بالبكاء على شيء ضاع ولا أمل في عودته. وهو في مكان آخر يستخدم كلمة «يداهم» المرتبطة في الذهن بالاصطدام والمفاجأة القاسية. والحب عند الشاعر يأتي مثل شيء

يداهم الإنسان فيرديه قتيلا. وربما كان الشاعر يعبِّرُ عن تجربة شخصية مريرة فألقت هذه التجربة بظلالها - ربما لا شعوريا - على كل صور الحب في الديوان:

أو هذا عصر الإنسان يداهمه الحب

فينقلب هزيلا.. مغلوباً !!

أو هذا عصر ليس لنا فيه

أم ننتظر نصيبا ؟!

رحم الله عبدالله العباسي فقد كان عميق الشعور بمأساة عصره، وكان صادقاً كل الصدق في التعبير عن مشاعره نحوه.

المحتويات

المؤلف في سطور

● الدكتور محمد أبو بكر حميد

● أستاذ جامعي وناقد أدبي وباحث إعلامي.

● حصل على الماجستير سنة ١٤٠٤هـ (١٩٨٤م)، من جامعة أوريجون، والدكتوراة سنة ١٤٠٨هـ (١٩٨٨م)، من جامعة الليِنوي بالولايات المتحدة الأمريكية.

● له العديد من الأبحاث والدراسات والمقالات في الصحف والمجلات السعودية والعربية الأخرى في المجالات الأدبية والثقافية والاجتماعية.

● **مؤلفاته:**

- علي أحمد باكثير في مرآة عصره.
- علي أحمد باكثير من أحلام حضرموت إلى هموم القاهرة.
- جمع وتحقيق ديوان (أزهار الربا في شعر الصبا) لباكثير.
- لهذا نحن متخلفون.
- أصوات بلا صدى.
- التعامل مع النفس والناس.
- حضرموت فصول في التاريخ والثقافة والثروة.
- النصف الآخر للحب.
- محمد حسن مفتي قدوة الشباب والطموح الوثاب.
- هذا هو نبينا.. فهل لديهم له مثيل؟.

● **تحت الطبع:**

- الملك عبدالعزيز آل سعود في أدب وحياة باكثير.
- الضفة الثالثة للنهر (مجموعة قصص مترجمة).
- حركات التجديد في المسرح العالمي الحديث.
- تشيكوف وستانسلافسكي.. أسرار الخلاف الذي صنع المعجزة.
- رجال عرفتهم وأحببتهم.
- قمم مضيئة تعلمت منها.
- قصتي مع تراث باكثير.
- مسرح باكثير وقضاياه الفنية والفكرية.
- التراث الفرعوني والتصور الإسلامي في مسرح باكثير.
- علي أحمد باكثير بين خذلان اليمين وحرب اليسار.



الرياض ـ ١٠٣٧٦٣٣ ـ ٠١ / ١٠٥٩٤١٠ ـ ٠١